Coordinador:
Hans Christian Hagedorn



DON QUIJOTE POR TIERRAS EXTRANJERAS



COLECCIÓN HUMANIDADES

DON QUIJOTE POR TIERRAS EXTRANJERAS

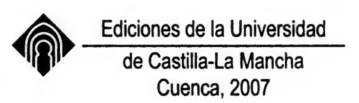
Estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina

DON QUIJOTE POR TIERRAS EXTRANJERAS

Estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina

Juan Bravo Castillo
Ana Fe Gil Serra
Hans Christian Hagedorn
Georg Pichler
Francisco M. Rodríguez Sierra
Ramón García Pradas
María Teresa Pisa Cañete
Beatriz González Moreno
Eduardo de Gregorio Godeo y Silvia Molina Plaza
Ana Mª Manzanas Calvo y Jesús Benito Sánchez
Ángel Mateos-Aparicio Martín-Albo
Elena Elisabetta Marcello
María Cristina Alonso Vázquez
José María Ortiz Martínez
Juan José Pastor Comín
Lydia Reyero Flores

Hans Christian Hagedorn (coord.)



DON QUIJOTE por tierras extranjeras : estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina / Juan Bravo Castillo ... [et al.] ; coordinador, Hans Christian Hagedorn.– Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007
376 p. ; 22 cm.– (Humanidades ; 89)
ISBN 978-84-8427-448-3
1. Cervantes Saavedra, Miguel de (1547-1616). Don Quijote de la Mancha – Influencia 2. Estética de la recepción 3. Literatura – Historia y crítica I. Bravo Castillo, Juan II. Hagedorn, Hans Christian, coord. III. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. IV. Serie
821.134.2 Cervantes Saavedra, Miguel de 7 Quijote 1.07
82.09

La edición de este volumen ha contado con la colaboración de la Empresa Pública Don Quijote de la Mancha 2005, S.A.

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
Directora: Carmen Váquez Varela.

Colección HUMANIDADES nº 89.
1ª ed. Tirada: 500 ejemplares.

Diseño de la colección: García Jiménez.
Diseño de la cubierta: C.I.D.I. (Universidad de Castilla-La Mancha).
Motivo de la ilustración de la cubierta: Terry Gilliam/anónimo.

I.S.B.N.: 978-84-8427-448-3
D.L.: CU-218-2006
Fotocomposición e Impresión: Lozano Comunicación Gráfica (Ciudad Real)

Impreso en España - *Printed in Spain.*

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

En este año cervantino por excelencia, han sido múltiples las aportaciones que, desde los más diversos ámbitos, se han sucedido para conmemorar los cuatrocientos años que don Alonso Quijano, el bueno, lleva *desfaciendo* entuertos por estas tierras austeras y nobles de La Mancha. Exposiciones, conciertos, representaciones teatrales, congresos... Todo ello para homenajear la más genial obra que la lengua castellana ha aportado a la literatura universal.

La Universidad de Castilla-La Mancha se ha sumado a la efemérides y ha programado y realizado numerosas actividades. Y lo que es más significativo, por lo que de duradero tiene en el tiempo, ha publicado casi una docena de libros relacionados, de una u otra forma, con don Quijote, con Cervantes y con su época. Cuando los ecos de las celebraciones se ahoguen por el paso inexorable del tiempo, quedará para la historia la página impresa, como testimonio imperecedero de lo que supuso este IV Centenario.

En este marco, se presenta este libro que recoge investigaciones de distintos especialistas que han reflexionado, desde muy diversas perspectivas, sobre la recepción, la influencia y la trascendencia de la novela cervantina en todo el mundo. Porque don Quijote, caballero eternamente andante, sigue recorriendo infatigable las tierras de esta aldea global en que se ha convertido nuestro planeta.

Desde aquí mi felicitación al coordinador, que concibió la idea de esta publicación, el doctor Hagedorn, por el tesón que, me consta, ha puesto para que ésta sea hoy una feliz realidad. Mi agradecimiento y saludo a los muchos

investigadores que se unieron al proyecto, gran parte de ellos compañeros del Departamento de Filología Moderna de la Universidad de Castilla-La Mancha, por haber colaborado desde sus ámbitos y especialidades de investigación con el coordinador y con el Servicio de Publicaciones de la Universidad.

Esperamos y deseamos que este libro contribuya a hacer más universales los valores de humanidad, solidaridad y tolerancia que don Quijote encarna, para que todos, una vez veladas nuestras armas, como es preceptivo en las leyes de la caballería, seamos, cada uno en nuestro campo, caballeros andantes de la Paz, la Libertad y la Justicia.

José Ignacio Albentosa y Hernández
Vicerrector de Cuenca y Extensión Universitaria
Cuenca, 8 de diciembre de 2005

PRÓLOGO

"Déme vuestra grandeza las manos, señor don Quijote de la Mancha, [...] que es vuestra merced uno de los más famosos caballeros andantes que ha habido, ni aun habrá, en toda la redondez de la tierra. [...] tengo para mí que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia [...]; y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga."

Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*
(II/cap. III/págs. 647-648)

"Las breves iluminaciones que sobre él han caído proceden de almas extranjeras".

José Ortega y Gasset: *Meditaciones del Quijote*
(13. "Integración")

La recepción de *Don Quijote* más allá de las fronteras españolas, y las influencias e interrelaciones entre la novela cervantina y la cultura occidental o universal en general, han sido objeto de una intensa labor científica por parte de los investigadores en sus respectivos países, pero no han sido excesivamente frecuentes las publicaciones que pretendieran profundizar en esta materia desde una perspectiva comparatista, panorámica y multidisciplinar, facilitando conocimientos sobre las huellas que esta novela universal ha dejado en la literatura y la cultura de varios países y ámbitos lingüísticos. Ciertamente, la fortuna del *Quijote* por tierras extranjeras ha generado una ingente bibliografía en todos los ámbitos filológicos y humanísticos. Prácticamente desde el siglo XVII, el éxito internacional de la novela y su impacto en la literatura,

la crítica, el arte y el pensamiento de otras culturas fueron registrados por el cervantismo español e internacional, y por filólogos y especialistas de las más diversas lenguas, literaturas, escuelas y áreas de conocimiento, en numerosos estudios, en las bibliografías y en incontables observaciones incluidas en las ediciones canónicas. Sobre todo en los últimos treinta o cuarenta años, las contribuciones sobre esta materia se han multiplicado, de modo que hoy en día disponemos de una gran variedad de investigaciones sobre la faceta cosmopolita y la proyección universal del *Quijote* (véase la bibliografía al final de este prólogo). Aun así, creemos que queda una enorme cantidad de huellas e influencias por descubrir y analizar, y, sobre todo, pensamos que puede resultar muy útil y provechoso el intento de juntar trabajos dispersos y los esfuerzos realizados en diferentes ámbitos filológicos, para poner al alcance de los investigadores —tanto españoles como extranjeros— una monografía sobre la recepción internacional del *Quijote* que comprende, en un solo volumen, un amplio abanico de culturas, literaturas, enfoques y temas.

Por esta razón, y con motivo del cuarto centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*, hemos reunido a varios investigadores del Departamento de Filología Moderna y de otros departamentos de la Universidad de Castilla-La Mancha, así como de otras universidades y centros de investigación y enseñanza, en un proyecto cuyos objetivos principales pueden ser resumidos en dos puntos: en primer lugar, deseamos facilitar el acceso de la comunidad científica española (y, también, inglesa, francesa, alemana, etcétera) a la vasta y compleja temática del legado y de la impronta internacionales de la novela sobre el Caballero de la Triste Figura, con un libro que trata varios aspectos de esta materia, y que abarca, por un lado, diversas disciplinas y áreas filológicas o humanísticas, y, por otro, la creación cultural de varios países y épocas. En segundo lugar, y al mismo tiempo, pretendemos aportar nuevos datos y resultados sobre nuestro tema, fruto de las investigaciones comparatistas y monográficas que han quedado plasmadas en los estudios integrados en este libro. Un libro, en definitiva, en cuyas páginas esperamos que queden reflejados también el espíritu y el talante cosmopolitas, tolerantes e integradores que deben impregnar toda investigación comparatista, y que harán que las ideas y los conocimientos recogidos en él puedan ser interpretados como una modesta contribución al proceso de integración europea, y al intercambio científico, cultural y humanístico que está llamado a ser el motor y la piedra de toque de nuestra época de la globalización.

Evidentemente, sería desproporcionada y temeraria la pretensión de documentar aquí, en las páginas de un solo libro, todo lo que se ha dicho e investigado en la comunidad científica internacional sobre la enorme influencia y las innumerables reminiscencias del *Quijote* en las obras de creación literaria, filosófica, artística etcétera, de los países de nuestro entorno y en otras culturas en general. Semejante propósito sería incompatible, además, con nuestra determinación de avanzar en el conocimiento de la recepción internacional de esta obra, realizando una auténtica labor investigadora que ofrezca resultados nuevos e ilustradores sobre este tema. Por este motivo, se ha optado por la publicación de una selección de diversos estudios monográficos que tratan aspectos más o menos puntuales de nuestra materia, confiando en que la visión de conjunto de los trabajos aquí presentados proporcione a los lectores, como si de un gran mosaico se tratara, una idea aproximada y, al mismo tiempo, bastante completa del enorme influjo y de la inmensa cantidad de impulsos que la literatura, las artes, la cultura y las humanidades del mundo entero han recibido, en los últimos cuatro siglos, de la novela cervantina. Lo que se pretende transmitir es, en resumidas cuentas, una visión muy amplia en tradiciones literarias y artísticas, como reflejo modesto y fresco de la gran influencia internacional que ha alcanzado *Don Quijote*.

El conjunto de los estudios incluidos en la presente monografía abarca varias disciplinas filológicas como la Historia de la Literatura, la Literatura Comparada, la Lingüística y la Traductología; además, y como se infiere de lo dicho anteriormente, refleja la recepción del *Quijote* en diferentes ámbitos culturales y lingüísticos y las diferentes áreas de conocimiento que los representan en el panorama académico español en la actualidad, es decir, Filología Alemana, Árabe, Francesa, Inglesa e Italiana. Otros ámbitos de conocimiento que, de una manera u otra, se encuentran representados en los artículos de este libro son la Filología Hispánica, la Filosofía, la Musicología y la Historia del Arte.

Nuestra monografía se estructura en siete capítulos: tras el estudio introductorio que se ofrece en el primer capítulo, los capítulos II a VI están formados por estudios que pertenecen a diferentes ámbitos lingüísticos, literarios y culturales de la Filología Moderna, a saber, las Filologías Alemana, Árabe, Francesa, Inglesa e Italiana, respectivamente. El capítulo VII está integrado por varios artículos en que se analizan las interrelaciones entre el *Quijote* y la literatura y cultura universales. Dentro de estos siete capítulos los estudios aparecen por

orden alfabético de los nombres de sus autores; en los estudios realizados por varios investigadores han sido ellos mismos quienes han determinado el orden en el que aparecen sus nombres bajo el título. A continuación, resumiremos brevemente el contenido de cada uno de los estudios.

En su estudio introductorio "*Don Quijote* como prototipo de la novela europea moderna" (capítulo I del presente volumen), Juan Bravo Castillo nos brinda, por un lado, las claves generales de la obra maestra de Cervantes —analizando aspectos tan importantes como son la gestación del libro, la estructura narrativa, los personajes y la 'locura' de don Quijote— y, por otro, y sobre todo, nos facilita una gran cantidad de reflexiones, observaciones e informaciones fundamentales acerca de la historia de la recepción de la novela tanto en España como en el contexto de la literatura europea en general. El lector encontrará, en este amplio repaso de las múltiples facetas de la novela sobre el Caballero de la Triste Figura, las nociones básicas que le servirán de orientación en sus lecturas y análisis del *Quijote*, tanto desde un punto de vista general como en su aproximación a la temática en la que se centran todas las contribuciones incluidas en la presente monografía, es decir, la recepción de esta novela fuera de España. Este estudio introductorio le ayudará a documentarse, por ejemplo, sobre la influencia decisiva que esta obra ejerció en el desarrollo del género de la novela, sobre las ediciones, traducciones e interpretaciones que se han hecho de ella a lo largo de los siglos, y sobre la impronta que ha dejado en las obras de los autores más relevantes de la Historia de la Literatura Universal.

El segundo capítulo de nuestra monografía está formado por tres estudios del ámbito de la Filología Alemana centrados en las huellas del *Quijote* en las obras de tres autores de la literatura germana: Wilhelm Hauff, Thomas Mann y Peter Handke. Ana Fe Gil Serra analiza en su artículo "Thomas Mann y *Don Quijote* en el exilio" la particular interpretación de la obra maestra cervantina que el novelista y premio Nobel alemán realizó en su *Travesía marítima con Don Quijote*, escrita en 1934, en el viaje al exilio en los Estados Unidos de América. La filóloga española demuestra cómo las circunstancias de aquel viaje —la huida, en el entorno privilegiado de un camarote de primera clase, ante el fascismo y el régimen nacionalsocialista que se habían instalado en Alemania— influyeron en la lectura de las aventuras del caballero manchego, y se adentra en varias de las cuestiones abordadas por Mann en este 'diario de travesía', que se revela así como un texto multifacético: por ejemplo, como

autorretrato irónico de su autor, como interpretación de la identidad española del siglo XVII a los ojos de un escritor alemán del siglo XX, y como reflexión sobre la lectura, la melancolía, el patriotismo, el compromiso estético y ético del intelectual y artista, y sobre las posibles formas de reaccionar ante el desmoronamiento de las estructuras sociales y políticas en el fascismo.

La obra de un autor postromántico alemán es el punto de mira propuesto en nuestro estudio “Las alusiones a *Don Quijote* en el relato *Phantasien im Bremer Ratskeller* y otras obras de Wilhelm Hauff”. Entre los expertos de la literatura germana del primer tercio del siglo XIX es un hecho muy conocido que Hauff se apoyó y se inspiró frecuentemente, para su propia labor creativa, en las obras de otros autores, y que en sus cuentos, novelas y relatos abundan las referencias intertextuales de todo tipo; casi desconocida, sin embargo, se había quedado hasta ahora la influencia de la obra maestra cervantina en la narrativa del joven escritor suabo. Ahora se puede demostrar, en lo que es el primer estudio sobre esta materia, que la influencia cervantina y las reminiscencias quijotescas en la obra de Hauff no se limitan —como se había creído hasta la fecha— a unos pocos guiños y préstamos de carácter anecdótico sino que, al contrario, el *Quijote* se puede considerar uno de los modelos y una de las fuentes más importantes de la narrativa de este autor, y que el juego con estas fuentes literarias y referencias intertextuales constituye una de las facetas más interesantes de su lectura.

El germanista Georg Pichler, por su parte, indaga las múltiples alusiones a *Don Quijote* y a su autor, en la obra de un autor austríaco contemporáneo como es Peter Handke. En el estudio “‘Alguna vez tenía que adentrarse en el mundo de Miguel de Cervantes.’ Cervantes en la literatura de Peter Handke”, Pichler se centra en las novelas *Mi año en la bahía de nadie* y *La pérdida de la imagen o A través de la Sierra de Gredos*, con el fin de dilucidar el complejo proceso de búsqueda y aproximación a la obra cervantina, proceso que Handke convierte en su homenaje particular a la figura del autor español. Según este estudio, la relación que el escritor austríaco establece en las dos novelas citadas con el mundo literario de Cervantes se articula y se desarrolla en diferentes estadios o grados de acercamiento: por ejemplo, las dificultades que entraña la lectura del *Quijote* y de las *Novelas ejemplares*; la aproximación a la narrativa cervantina a través del paisaje; y las referencias intertextuales o coincidencias ‘intencionadas’ en la estructura narrativa o en la crítica del lenguaje como forma de percepción y representación de la realidad.

La Filología Árabe aporta, ya en el capítulo tercero de esta monografía, un estudio sobre una traducción prácticamente desconocida del *Quijote* al árabe: "La traducción del *Quijote* al árabe del tetuaní Tuhami al-Wazzani", de Francisco M. Rodríguez Sierra. La traducción del intelectual tetuaní Tuhami al-Wazzani, realizada a intervalos entre los años 50 y 60 del siglo XX, quedó inacabada y actualmente se conserva manuscrita en cuadernos en la Biblioteca Pública de la ciudad marroquí de Tetuán. Rodríguez Sierra, experto en la narrativa marroquí contemporánea, nos ofrece un inventario completo de estos cuadernos y una descripción minuciosa de la traducción y de las circunstancias de su realización, y nos acerca el personaje de Tuhami al-Wazzani; además, sitúa la labor del escritor tetuaní en el contexto de la historia de la adaptación al árabe de la literatura occidental y, sobre todo, del *Quijote*. El interés de la versión de Tuhami al-Wazzani —pese a su relativo valor artístico o editorial, por incompleta e inacabada— reside, según el arabista español, en ser uno de los primeros intentos de traducción al árabe de esta obra de Cervantes, y en su traductor, figura relevante de la historia cultural y política de Marruecos.

En el capítulo IV de este libro, el lector encontrará dos estudios del ámbito de la Filología Francesa. Ramón García Pradas profundiza en las razones que permiten comparar el *Quijote* con otra novela cumbre de la Historia de la Literatura Universal como es *Madame Bovary*. Las concomitancias, señala este filólogo español, no son pocas, por ejemplo, la forma de concebir los personajes protagonistas de ambos relatos, los entornos que los envuelven, y la presencia y crítica de otras obras y de otros géneros literarios, etcétera. En efecto, *Don Quijote* y *Madame Bovary* suponen dos grandes novelas que contienen en sí mismas la destrucción de un género literario: la novela de caballerías en la obra de Cervantes, o la novela sentimental y romántica en la de Flaubert. García Pradas demuestra en su estudio cómo dicha destrucción corre paralela a la destrucción del propio héroe desencadenada por una afición libresca y una actitud lectora que le alejan de la realidad y, por tanto, resultan perniciosas y trágicas.

María Teresa Pisa Cañete, en su artículo "*Don Quichotte* en Sudbury. Observaciones sobre una representación teatral en una comunidad franco-ontariana", describe y analiza una representación de *Don Quichotte*, de Jean-Pierre Ronfard, en el *Théâtre du Nouvel Ontario*, en el año 2004, en la ciudad de Sudbury, Ontario (Canadá). La filóloga española nos presenta al autor de esta adaptación teatral libre y experimental de la obra cervantina, situándola, ade-

más, en el contexto del desarrollo del teatro canadiense moderno. El problema de la ilusión dramática, la selección de los episodios por parte de Ronfard, los diversos aspectos de la actualización de la obra original al contexto del público ontariano de finales del siglo XX y principios del siglo XXI, el lenguaje y el humor, son algunos de los puntos principales del estudio de María Teresa Pisa Cañete.

El capítulo V, en el que se agrupan las contribuciones procedentes del dominio de la Filología Inglesa, lo abre el estudio de Beatriz González Moreno: "Visiones de *Don Quijote* en el Romanticismo inglés". La autora se propone en este artículo analizar la figura de don Quijote a la luz del movimiento romántico inglés, e ilustra de qué manera el caballero andante de la *Triste Figura* dejó de ser una parodia para convertirse en un héroe trágico. Tras revisar la repercusión que la obra cervantina tuvo en los siglos XVII y XVIII, se centra en el tratamiento que recibió por parte de tres poetas románticos ingleses: don Quijote, tal y como aparece 'soñado' por Woodsworth en *The Prelude*; Coleridge y la melancolía visionaria del caballero, según una conferencia dada por el propio poeta; y Lord Byron, quien en su *Don Juan* arremete contra Cervantes negando el propósito satírico de la obra e idealizando al héroe romántico que sólo busca escapar de un mundo opaco y defender sus ideales en un entorno que le es hostil.

Eduardo de Gregorio Godeo y Silvia Molina Plaza, autores del estudio "La traducción de las frases idiomáticas de *Don Quijote* al inglés en la versión de Shelton publicada en 1612 y 1620", abordan un aspecto muy particular de la primera traducción de la novela cervantina al inglés, realizada por Thomas Shelton: la traslación de las frases idiomáticas. Con este estudio, en el que se combinan planteamientos y problemas lingüísticos, traductológicos y literarios, no se pretende ofrecer un recorrido exhaustivo de todos los modismos que aparecen en la novela y la traducción —y que, en términos generales, permiten al autor recalcar una idea o subrayar algunos comentarios, juicios o explicaciones de una manera más interesante o llamativa—, sino que sólo se analizan en contexto los que han pervivido con el paso del tiempo en ambas lenguas. Además, los profesores de Gregorio Godeo y Molina Plaza nos resumen con un breve comentario las principales características de la traducción de Shelton.

En su artículo "'Con la Iglesia hemos topado', amigo Tecumseh: Una lectura de *Truth and Bright Water*, de Thomas King", los profesores Ana Mª Manzanas

Calvo y Jesús Benito Sánchez realizan un análisis pormenorizado del personaje de Monroe Swimmer —y su aventura quijotesca como copista, 'trickster', pintor y restaurador—, en una de las novelas más importantes del escritor norteamericano Thomas King. Los autores de este estudio sostienen que, igual que don Quijote y Sancho Panza en el célebre dicho, Swimmer y Tecumseh, el narrador de la novela, topan con una iglesia que hace que los protagonistas y los lectores de la obra de King tengan que enfrentarse con problemas y conceptos tan complejos como la realidad, la mismidad y la mímesis, y con las fronteras que separan lo real de lo irreal, lo que se es de lo que no se es, y lo cristiano o religioso de lo pagano o profano. Según esta interpretación, la revisión de la teoría mimética del arte a través del ilusionismo, la superación o incluso anulación de la frontera entre el arte y la naturaleza, y la búsqueda de un nuevo realismo, son algunas de las claves del proyecto pictórico y restaurador de Swimmer, convirtiéndolo en una adaptación contemporánea y radicalizada de las visiones de don Quijote, en una vuelta de tuerca al proyecto quijotesco que abre espacios donde el concepto de lo 'real' adquiere nuevos matices.

El artículo "'Don Quijote visita Nueva York': interpretando el *Quijote* en *City of Glass*, de Paul Auster", de Ángel Mateos-Aparicio Martín-Albo, se centra en las reminiscencias de la novela de Cervantes en una de las obras más conocidas del escritor neoyorquino Paul Auster, perteneciente a la *Trilogía de Nueva York*. El anglista manchego —tras repasar la influencia del *Quijote* en la narrativa inglesa y anglo-norteamericana— analiza cómo este autor postmodernista norteamericano reproduce, en *City of Glass*, la utilización irónica de un género literario con la finalidad de establecer, dentro de su propia novela, y como ya había hecho el propio Cervantes, una reflexión más profunda sobre la naturaleza de la narración y de la ficción misma.

No falta en nuestra monografía una aportación que dilucide algunos aspectos de la historia de la recepción internacional del *Quijote* desde la perspectiva de la Filología Italiana (capítulo VI). En este caso, es la investigadora italiana Elena Elisabetta Marcello quien, en su estudio "Don Quijote en el teatro italiano: *Amore fra gli impossibili* de Girolamo Gigli", se encarga de analizar las huellas que la novela de Cervantes dejó en la tradición teatral en el país y en tiempos de los Goldoni, Vivaldi, Bernini, Cavalli y Canaletto, por citar aquí tan sólo algunos nombres representantivos de las épocas del *Seicento* y del *Settecento.* El *Quijote* y la 'locura' de su protagonista ofrecen a los dramaturgos italianos

extenso material para la creación de escenas y obras cómicas, sobre todo para el teatro musical. La profesora Marcello centra su estudio en una pieza del toscano Girolamo Gigli (1660-1722), *Amore fra gli impossibli*, que presenta a dos personajes víctimas de un particular desvarío: Lucrine, una joven que está prendada de la estatua de Adonis, y el célebre hidalgo manchego, cuya aparición en la escena sirve para marcar el ritmo cómico en la historia.

En el último capítulo de nuestro volumen, titulado '*Don Quijote* en la literatura y la cultura universales' (capítulo VII), se han reunido varios estudios que se caracterizan por un enfoque muy amplio o incluso panorámico puesto que analizan —desde una perspectiva comparatista que abarca, simultáneamente, diferentes disciplinas artísticas o científicas, o las creaciones literarias de más de dos países— ejemplos concretos de las influencias y las interrelaciones entre la novela cervantina, por un lado, y, por otro, los ámbitos del arte, la música, el pensamiento o, por ejemplo, un ámbito tan extenso como el de la Literatura Occidental, que engloba varias literaturas nacionales o, incluso, trasciende precisamente este concepto de literatura o cultura nacional. Evidentemente, toda investigación de la recepción internacional del *Quijote* —y de las reminiscencias de la cultura occidental en esta novela— implica un enfoque comparatista, pero mientras que los capítulos II-VI de nuestra monografía agrupan los trabajos más claramente pertenecientes a las diferentes áreas de conocimiento de la Filología Moderna aquí representadas (Alemana, Árabe, Francesa, Inglesa e Italiana, respectivamente), los estudios incluidos en el capítulo VII tienden puentes de un alcance aún mayor, combinando no sólo perspectivas filológicas (de Filología Hispánica y Moderna) sino diferentes áreas de creación artística o científica, de conocimiento o de cohesión lingüística o cultural, por ejemplo, 'literatura y arte', 'literatura y música' o 'los personajes cervantinos en la literatura occidental'.

La iconografía de la novela sobre el Caballero de la Triste Figura es el tema principal del artículo "Los molinos de viento vistos por algunos ilustradores europeos del *Quijote*". Su autora, María Cristina Alonso Vázquez, examina varias ilustraciones de los símbolos por excelencia de la arquitectura manchega, inmortalizados por Cervantes en su obra maestra, símbolos asimismo de la 'locura' de su protagonista. El análisis de dichas ilustraciones, realizadas por dibujantes europeos de diferentes nacionalidades entre los siglos XVII y XIX, pone de manifiesto, por un lado, aquellos aspectos y elementos que

las distinguen de las españolas y, por otro, los cambios conceptuales que se produjeron con el tiempo en la interpretación gráfica de los molinos de viento. La autora considera que estos cambios y modificaciones se pueden describir como un proceso de adaptación a las otras culturas, proceso en el cual han de transformarse en diseños más expresivos para los lectores extranjeros.

José María Ortiz Martínez parte de un verso de Luis Cernuda para entretejer varias reflexiones sobre temas como el olvido y el recuerdo, los diversos tipos de aventura que representa el *Quijote*, y, sobre todo, las diferentes formas de lectura, asunto este último que Cervantes convierte en una de las cuestiones centrales de su novela. "Donde no habite el olvido: otras salidas de don Quijote" se podría definir como un estudio ensayístico sobre el arte de leer, estudio que se apoya en algunos de los problemas planteados por un texto literario y estudia las repercusiones y respuestas que suscita en las obras de otros autores y pensadores, para desembocar finalmente en una meditación libre sobre el acto de leer y sus implicaciones. Por este motivo, y aunque el autor aporta preferentemente ejemplos de la literatura inglesa, hemos incluido el artículo del profesor Ortiz Martínez en el capítulo VII de nuestro libro: se trata, en definitiva, de un texto que enlaza la literatura, la filología y la filosofía, y que trasciende el ámbito tradicional de las filologías nacionales (en este caso, la inglesa). El lector encontrará en este estudio, entre otras cosas, un amplio abanico de observaciones y reflexiones sobre las formas *naïf*—y menos *naïf*— de lectura, y sobre las posibles formas de recordar esta novela universal y su autor en el año del cuarto centenario de la publicación de su primera parte, así como referencias a autores y pensadores tan dispares como Erasmo de Rotterdam, James Joyce, Erich Auerbach, Wlad Godzich, Harold Bloom y José Saramago, por citar algunos ejemplos, siendo este repertorio un buen indicador, en este caso, de la amplitud de la perspectiva del autor de este texto.

Un enfoque muy distinto es el que adopta Juan José Pastor Comín en su artículo "Cervantes y el *Amor de oídas*: de las fuentes musicales en la literatura medieval europea a la recepción y recreación musical contemporánea". *Don Quijote* ha sido una de las primeras fuentes de inspiración dentro de la música dramática y programática del viejo continente. Sin embargo, las razones de esta pervivencia en otro lenguaje artístico —en este caso en el de la música— hay que buscarlas, según el autor de este estudio, en la permeabilidad que Cervantes concedió a sus textos, siempre abiertos no sólo a la realidad cotidiana que les

tocó vivir sino especialmente a la heredada, sometida a una precisa elaboración al servicio de la parodia. Hoy se conoce bien la importancia que Cervantes confiere a las innumerables referencias al ámbito musical diseminadas en el conjunto de su obra. Por ello el profesor Pastor Comín dirige nuestra atención, en primer lugar, y dentro de este amplio espacio que nos procura la Literatura Comparada, hacia las fuentes que la literatura musical europea ofrece para un tópico recogido por el autor del *Quijote*, el *amor de lohn* —el enamorarse de oídas—, de modo que podamos conocer más profundamente la confesada condición trovadoresca de nuestro hidalgo caballero bajo la iluminación de unos textos musicales gestados en la vieja Europa. En segundo lugar, el estudio del profesor Pastor Comín se centra en la pervivencia de este tópico de la novela cervantina en la tradición musical europea posterior a Cervantes, concretamente en la obra de compositores contemporáneos como Joaquín Rodrigo y Miguel Franco García, entre otros. Este artículo nos proporciona, en definitiva, y mediante el análisis de un aspecto muy concreto, un conocimiento más profundo sobre las interrelaciones entre el *Quijote* y la historia de la música en el continente europeo.

Precisamente el personaje del que don Qujote se enamora *de oídas* es el que analiza Lydia Reyero Flores en su artículo titulado “La idealización de la amada: las Dulcineas de otras literaturas”. Dulcinea, prototipo de la idealización de la mujer amada y señora de los pensamientos del Caballero de la Triste Figura, es un personaje fascinante, lleno de matices que se ven enriquecidos por su identidad dual como Aldonza Lorenzo y Dulcinea del Toboso. La autora de este estudio describe con detenimiento cómo la protagonista femenina ‘en la sombra’ de la novela ha llegado a convertirse en un mito literario universal, heredando los rasgos de algunas heroínas que le precedieron y también influenciando a las que le sucedieron. Reyero Flores nos ofrece un análisis comparativo de las *Dulcineas* de otras literaturas, que abarca desde las primeras damas del amor cortés, pasando por heroínas mitológicas y princesas de cuentos, hasta llegar a las protagonistas de las novelas francesas, inglesas y americanas de los siglos XVIII, XIX y XX; además, señala también las connotaciones religiosas y espirituales del personaje de Dulcinea.

La presente monografía se ha beneficiado enormemente, y de diversas maneras, de la ayuda y la colaboración generosa y desinteresada de muchas personas a las que se ha pedido su apoyo y consejo. Debe quedar aquí, hacia todos ellos,

testimonio del agradecimiento de quien ha sido el responsable de coordinar, preparar y revisar la edición y de corregir las pruebas de imprenta. En primer lugar, deseamos expresar nuestra gratitud a José María Menéndez Martínez, profesor de la Universidad de Castilla-La Mancha y antiguo Vicerrector del Campus de Ciudad Real y Cooperación Cultural, quien fue el primero en demostrar su interés por este proyecto y lo alentó desde sus momentos iniciales. El libro que el lector tiene entre manos es, en general, fruto de la generosa ayuda que el Rectorado de la Universidad de Castilla-La Mancha ha prestado, durante los años 2004 y 2005, a todas las actividades científicas en torno a *Don Quijote* y su creador, Cervantes. Nuestro agradecimiento a la UCLM incluye, en un lugar muy destacado, al actual Vicerrector del Campus de Ciudad Real y Cooperación Cultural, Francisco Alía Miranda, y al Vicerrector del Campus de Cuenca y Extensión Universitaria, José Ignacio Albentosa y Hernández, por su apoyo decidido y constante en todo el proceso de elaboración y edición de este volumen. Destacamos y agradecemos igualmente el generoso apoyo que la empresa pública Don Quijote de la Mancha 2005, S.A. —y especialmente su presidenta, María Luisa Araújo, Consejera de Economía y Hacienda de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, y el Consejero Delegado de la empresa pública, José Domingo Delegado Bedmar— están brindando a nuestro proyecto. Además, agradecemos a Isabel López Cirugeda y a Ángel Mateos-Aparicio Martín-Albo su inestimable ayuda en la revisión de algunos textos y la aclaración de numerosas dudas. Una mención muy especial merece Tomás Cortijo Trillo, a quien debemos la digitalización de todas las ilustraciones incluidas en el presente volumen. Igualmente agradecidos estamos a Sandra Bensadón y María Guisado (MPC Asociados), así como a José Luis Escolar (Calle Cruzada), por su amable gestión en relación con la ilustración de portada cuyos derechos pertenecen al director de cine Terry Gilliam y a la producora de cine Mate Production (press-book para el proyecto *El hombre que mató a Don Quijote,* cuyo fracasado rodaje se analiza en el documental *Lost in La Mancha,* de K. Fulton y L. Pepe). Nuestros agradecimientos deben incluir también a otras personas que contribuyeron, de una u otra manera, a la realización de este proyecto: Markus Decker, Hans-Jürgen Hagedorn, Dieter Ingenschay, Carlos Julián Martínez Soria y Guste Roemer.

Hans Christian Hagedorn

BIBLIOGRAFÍA

En el siguiente compendio bibliográfico —que no pretende ser, ni mucho menos, exhaustivo, sino servir de primera orientación sobre nuestra materia— ofrecemos una brevísima selección de publicaciones relacionadas con la recepción internacional del *Quijote.* Siguiendo el espíritu comparatista, cosmopolita e integrador que guía este volumen, nuestra bibliografía no aparece estructurada de acuerdo con ningún criterio localista ni cronológico, y ninguna perspectiva crítica en particular. Por tanto, se reseñan aquí, a la par, tanto los trabajos propios del cervantismo español como los estudios sobre el *Quijote* realizados por investigadores de otros países, bien desde una perspectiva comparatista muy amplia, o bien centrados en la influencia cervantina en cada una de las literaturas o tradiciones nacionales. Hemos procurado incluir los trabajos más influyentes o interesantes, ya sean recientes o más antiguos, aunque también citamos, siempre por riguroso orden alfabético, algunos estudios que tratan aspectos particulares o muy puntuales de nuestro tema.

ADE teatro. Revista trimestral de la Asociación de Directores de Escena de España 107 (octubre 2005), capítulo "El *Quijote* a escena", págs. 98-159 [incluye varios estudios sobre la recepción del *Quijote* en la tradición teatral rusa, francesa, japonesa, etcétera].

ALLEN, John Jay, y FINCH, Patricia S.: *Don Quijote en el arte y el pensamiento de Occidente.* Madrid: Cátedra, 2004.

ALVAR, Carlos (dir.): *Gran Enciclopedia Cervantina.* Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005.

ARMERO, Gonzalez (ed.): *Cuatrocientos de 'Don Quijote' por el mundo* (*Poesía. Revista ilustrada de información poética* 45 [2005]). Madrid: TF Editores, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005.

ASTRANA MARÍN, Luis: *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra. Con mil documentos hasta ahora inéditos y numerosas ilustraciones y grabados de época* (7 vols.). Madrid: Instituto Editorial Reus, 1948-1958.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista: "Cervantes y el *Quijote*". En: Francisco Rico (ed.): *Historia y crítica de la literatura española*, vol. II. Barcelona: Ed. Crítica, 1980, págs. 591-619.

——: *Enciclopedia Cervantina.* Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

AZORÍN (José Martínez Ruiz): "Heine y Cervantes (I y II)". En: *Obras Completas* (ed. de Ángel Cruz Rueda). Madrid: Aguilar, 1959 (2ª ed.), tomo II, págs. 955-964 [originalmente publicado en: *Los valores literarios*. Madrid: Renacimiento, 1914].

——: "Don Alonso Quijano, en Londres". En: *Obras Completas* (ed. de Ángel Cruz Rueda). Madrid: Aguilar, 1959 (2ª ed.), tomo IV, págs. 91-95 [1904, posteriormente publicado en: *Fantasías y devaneos*, 1920].

——: "Molière y Cervantes". En: *Obras Completas* (ed. de Ángel Cruz Rueda). Madrid: Aguilar, 1959, tomo IV, págs. 603-606 [originalmente publicado en: *Racine y Molière*, 1924].

——: "Don Quijote en Francia". En: *Con permiso de los cervantistas*. Madrid: Visor Libros, 2005, págs. 71-72 [1948].

BAGNÓ, Vsévolod: *El Quijote vivido por los rusos*. Madrid: Ed. Diputación de Ciudad Real/CSIC, 1995.

BALLESTEROS GONZÁLEZ, Antonio: "Presencia del *Quijote* en la dramaturgia británica de los siglos XVII y XVIII: un breve bosquejo". En: *ADE teatro. Revista trimestral de la Asociación de Directores de Escena de España* 107 (octubre 2005), págs. 126-132.

BARDON, Maurice: "*Don Quichotte* et le roman réaliste français: Stendhal, Balzac, Flaubert". En: *Révue de Littérature Comparée* 16 (1936), págs. 63-81.

BERTRAND, Jean-Joseph-Achille: *Cervantès et le romantisme allemand.* París: Felix Alcan, 1914 [trad. española: *Cervantes en el país de Fausto*. Madrid, 1950].

——: "Génesis de la concepción romántica de *Don Quijote* en Francia". En: *Anales Cervantinos* III (1953), págs. 1-41; IV (1954), págs. 41-76; V (1955), págs. 79-142.

BLISS, Lee: "*Don Quixote* in England: The Case for *The Knight of the Burning Pestle*". En: *Viator. Medieval and Renaissance Studies* 18 (1987), págs. 378-379.

BLOOM, Harold: *El canon occidental.* Barcelona: Anagrama, 1995.

BRÜGGEMANN, Werner: *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik.* Münster: Aschendorff, 1958.

CASTRO, Américo: *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*. Madrid: Trotta, 2002 [*El pensamiento de Cervantes* fue publicado originalmente por: *Revista de Filología Hispánica*, 1925].

CLAVERÍA, Carlos: "Les mythes et les thèmes espagnols dans la littérature universelle". En: *Cahiers d'Histoire Mondiale* 6 (1961), págs. 969-989.

CLOSE, Anthony: *The Romantic Approach to 'Don Quixote'*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.

——: "Las interpretaciones del *Quijote*". En: M. de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha* (ed. de Francisco Rico). Barcelona: Instituto Cervantes/Crítica, 1998, vol. I, págs. CXLII-CLXV.

COLÓN, Germán: *Die ersten romanischen und germanischen Übersetzungen des 'Don Quijote'*. Berna: Francke, 1974.

CRUZ ACEVEDO, David: "Lecturas y andanzas: la influencia de Cervantes en Melville y Pynchon". En: Diego Martínez Torrón y Bernd Dietz (eds.): *Cervantes y el ámbito anglosajón*. Madrid: Sial (Colección Trivium), 2005, págs. 63-90.

EISENBERG, Daniel: *A Study of 'Don Quixote'*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1987.

——: *Cervantes y Don Quijote*. Barcelona: Montesinos, 1993.

El 'Quijote'. Biografía de un libro. 1605-2005 (catálogo). Madrid: Biblioteca Nacional, 2005.

FERNÁNDEZ S. J., Jaime: *Bibliografía del 'Quijote' por unidades narrativas y materiales de la novela*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995.

FITZMAURICE-KELLY, James: "*Don Quixote* in Gujerati and Japonese". En: *Revue Hispanique* 7 (1900), págs. 510-511.

——: *Cervantes in England*. London: Oxford University Press, 1905.

FORBES GERHARD, Sandra: *Don Quixote and the Shelton Translation. A Stylistic Analysis*. Madrid: Studia Humanitatis, 1982.

FOULCHÉ-DELBOSC, R.: "Les traductions turques de *Don Quichotte*". En: *Revue Hispanique* 5 (1898), págs. 470-482.

GOLDAMMER, Peter: "Don Quixote in Deutschland". En: M. de Cervantes Saavedra: *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha (übersetzt von Ludwig Tieck, mit Illustrationen von Gustave Doré)*. Berlin: Rütten und Loening, 1966, vol. 2, págs. 511-526.

HAGEDORN, Hans Christian: *La traducción narrada: El recurso narrativo de la traducción ficticia.* Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (*Colección Escuela de Traductores de Toledo, 15*), 2006.

HARTAU, Johannes: *Don Quijote in der Kunst: Wandlungen einer Symbolfigur.* Berlin: Gebr. Mann, 1987.

HEINE, Heinrich: "Cervantes' *Don Quixote*". En: Miguel de Cervantes Saavedra: *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha* (trad. alemana de Ludwig Tieck). Zürich: Diogenes, 1987, págs. 1013-1029 [1837].

HEISER, M. F.: "Cervantes in the United States". En: *Hispanic Review* 15 (n. 4; octubre de 1947), págs. 409-435.

HERRERA ESPINOSA, Rafael: "*Don Quijote* en música (una aproximación)". En: Diego Martínez Torrón y Bernd Dietz (eds.): *Cervantes y el ámbito anglosajón.* Madrid: Sial (Colección Trivium), 2005, págs. 137-157.

HOLDSWORTH, Carol A.: "Dulcinea and Pynchon's V.". En: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 19.1 (1999), págs. 27-39.

HUME, Martin: *Spanish influence on English Literature.* New York: Haskell House, 1964 [1905].

JACOBS, Jürgen: *Don Quijote in der Aufklärung.* Bielefeld: Aisthesis, 1992, págs. 14-16.

KNOWLES, Edwin B.: "Cervantes and English Literature". En: A. Flores y M. J. Benardete (eds.): *Cervantes across the centuries.* New York: Dryden Press, 1947, págs. 267-293; en español: "Cervantes y la literatura inglesa". En: *Realidad* 2 [5] (1947), págs. 268-297.

LEVIN, Harry: "Cervantes, el quijotismo y la posteridad". En: J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley: *Suma cervantina.* Londres: Tamesis Books, 1973, págs. 377-396.

MAEZTU, Ramiro de: *Don Quijote, Don Juan y La Celestina. Ensayos en simpatía.* Madrid: Visor Libros, 2004 [1925].

MARTÍN SALVÁN, Paula: "Magia práctica: *Don Quijote* y la narrativa postmodernista norteamericana". En: Diego Martínez Torrón y Bernd Dietz (eds.): *Cervantes y el ámbito anglosajón.* Madrid: Sial (Colección Trivium), 2005, págs. 211-240.

MARTÍNEZ TORRÓN, Diego: "El *Quijote* de John Bowle". En: Diego Martínez Torrón y Bernd Dietz (eds.): *Cervantes y el ámbito anglosajón.* Madrid: Sial (Colección Trivium), 2005, págs. 241-317.

MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, y Dietz, Bernd (eds.): *Cervantes y el ámbito anglosajón*. Madrid: Sial (Colección Trivium), 2005.

MONER, Michel: "La recepción de *Don Quijote* en Francia". En: *El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes* 7 (2004), págs. 39-56 [véase también en: http://cvc.cervantes.es].

ONIEVA RAMÍREZ, Francisco: "Las reflexiones sobre el teatro en las anotaciones a *Don Quijote* de Bastús". En: Diego Martínez Torrón y Bernd Dietz (eds.): *Cervantes y el ámbito anglosajón*. Madrid: Sial (Colección Trivium), 2005, págs. 332-355.

ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, ed. de Julián Marías, de 1984), 2005 [1914].

PARDO GARCÍA, Pedro Javier: "La heroína quijotesca en la novela inglesa del siglo XIX: Jane Austen, George Eliot y otros novelistas". En: Diego Martínez Torrón y Bernd Dietz (eds.): *Cervantes y el ámbito anglosajón*. Madrid: Sial (Colección Trivium), 2005, págs. 356-375.

PARTZSCH, Henriette: "El *Quijote* en el mundo". En: Carlos Alvar et al.: *La imagen del 'Quijote' en el mundo*. Barcelona, Madrid: Lunwerg, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, págs. 101-127.

PAULSON, Ronald: *Don Quixote in England: The Aesthetics of Laughter*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1998.

PÉREZ DE AYALA, Ramón: "Don Quijote en el extranjero". En: *El Ateneo de Madrid en el III Centenario de la Publicación de 'El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha'*. Madrid: Ateneo de Madrid, 1905, págs. 359-378.

RILEY, Edward C.: *Don Quixote*. London: Allen & Unwin, 1986.

——: "*Don Quixote*: from Text to Icon". En: *Cervantes*, número extraordinario (1988), págs. 103-116.

——: "Whatever happened to heroes? Cervantes and some European Novels of the Twentieth Century". En: Edwin Williamson (ed.): *Cervantes and the Modernists*. London: Támesis, 1994, págs. 73-84.

——: *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*. Barcelona: Crítica, 2001.

RIUS, Leopoldo: *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra* (3 vols.). Madrid: Lib. Murillo, 1895-1905.

ROMERO TOBAR, Leonardo: "Siglo XIX: el *Quijote* de románticos y realistas". En: *El 'Quijote'. Biografía de un libro. 1605-2005* (catálogo). Madrid: Biblioteca Nacional, 2005, págs. 117-136.

SÁNCHEZ, Alberto: "Bibliografía cervantina". En: *Anales Cervantinos* (CSIC), 1951- [desde 1994 en colaboración con José Montero Reguera].

SERRANO PLAJA, Arturo: *Realismo mágico en Cervantes. 'Don Quijote' visto desde 'Tom Sawyer' y 'El idiota'*. Madrid: Gredos, 1967.

SIMÓN DÍAZ, José: *Bibliografía de la literatura hispánica* (vol. VIII). Madrid: CSIC, 1970.

SKINNER, John: "*Don Quixote* in 18th-Century England: A Study in Reader Response". En: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 7.1 (1987), págs. 45-57.

STROSETZKI, Christoph: *Miguel de Cervantes: Epoche, Werk, Wirkung*. Munich: Beck, 1991.

TURGUENIEV, Iván S.: *El 'Hamlet' y 'Don Quijote'* (ed. y trad. de M. Katz). New York: Maisel, 1910 [1878].

URBINA, Eduardo: "La ficción que no cesa: Cervantes y Paul Auster". En: Diego Martínez Torrón y Bernd Dietz (eds.): *Cervantes y el ámbito anglosajón*. Madrid: Sial (Colección Trivium), 2005, págs. 433-442.

VALERA, Juan: *Sobre el 'Quijote' y sobre las diferentes maneras de comentarle y juzgarle* (discurso del 25 de septiembre de 1864). Madrid: Imp. de Manuel Galiano, 1864.

WEYERS, Christian: "*Don Quijote* políglota: Zu einigen philologischen, onomastischen und ikonographischen Aspekten einer literarischen Migration". En: Georg Fehrmann, Helmut Siepmann (eds.): *Sprachkultur und Kultursprachen. Festschrift für Richard Baum zum 65. Geburtstag*. Bonn: Romanistischer Verlag, 2002.

WIKIPEDIA: www.brujula.net/wiki/Don_Quijote [Don Quijote en Inglaterra, en los Estados Unidos de América, en Alemania, en Rusia, etcétera].

I. ESTUDIO INTRODUCTORIO

DON QUIJOTE COMO PROTOTIPO DE LA NOVELA EUROPEA MODERNA

Juan BRAVO CASTILLO
Universidad de Castilla-La Mancha*

1. LA HORA DE LA NOVELA

Pocas veces ha estado de acuerdo la mayoría de la crítica a la hora de asignar la paternidad de un género a un autor como en el caso de Cervantes. La novela, tan vieja como la epopeya o las antiguas crónicas, se había desarrollado de una forma anárquica, ajena a cualquier tipo de planteamiento y preceptiva. Auténtico cajón de sastre durante siglos, había servido, ante todo, para dar rienda suelta a todo tipo de fantasías y ensoñaciones que hacían de ella un peculiar modo de evasión y entretenimiento, lejos, desde luego, de cualquier proyecto trascendente. Ya en 1554, el *Lazarillo de Tormes* imprimía un nuevo sesgo a la forma tradicional de novelar, introduciendo algo tan fundamental como es la cotidianeidad en su marco narrativo, presentada, además, por un narrador en

---

* El presente estudio es una versión revisada y abreviada del capítulo "Cervantes y el inicio de la novela moderna", en: Juan Bravo Castillo: *Grandes hitos de la historia de la novela euroamericana (Vol. 1: Desde sus inicios hasta el Romanticismo)*. Madrid: Cátedra, 2003 (págs. 127-192).

primera persona con nombre y apellidos que, lejos de formar parte del tradicional elenco heroico, situaba su ámbito de acción en la más absoluta domesticidad. Era, justo es reconocerlo, un paso trascendental; sin embargo, la novela picaresca sólo ahondaba en determinados aspectos concretos de la realidad, presentada a base de bruscos claroscuros que a menudo caían en lo caricaturesco. La deuda de Cervantes con este género resulta innegable, pero lo cierto es que la experiencia cervantina trascendería con mucho su estricto ámbito.

Lo que en realidad hace Cervantes es elaborar un modelo nuevo, que podemos calificar, sin ambages, de moderno. Primera novela moderna si entendemos por modernidad —como especifica Marthe Robert[1]— "el movimiento de una literatura que, perpetuamente en busca de sí misma, se interroga, se cuestiona, hace de sus dudas y de su fe con respecto a su propio mensaje el tema mismo de lo que narra". Hoy día, y sobre todo a partir del redescubrimiento del *Quijote* por parte de la crítica romántica, son muy pocos los que discuten a Cervantes su paternidad de la novela moderna y su *status* de maestro indiscutible; *status* que alcanzó porque, entre otras cosas, supo adoptar como principio absoluto de su arte la libertad para sí y para sus personajes y la única regla a la que se atuvo fue la de transgredirlas todas. Sólo así logró abarcar la realidad entera, tan completa y multiforme. Por primera vez un escritor no sólo pretendía escribir una historia, sino también y al mismo tiempo cuestionarla planteándose una serie de interrogantes trascendentales, explícitos e implícitos, sobre la aventura de escribir: ¿cómo contar?, ¿hasta qué punto una historia puede ser verosímil o no?, ¿dónde situar los límites entre la literatura y la vida?, ¿dónde acaba la realidad y dónde empieza la ficción?, ¿es posible reflejar la vida en los libros?, ¿puede llegar a ser un personaje de papel más real que los que acostumbramos a ver y con los que convivimos? Preguntas y más preguntas que los propios lectores se han venido reiterando a partir del momento en que advirtieron que no estaban pura y simplemente ante una historia cómica, una parodia de los libros de caballerías, sino ante un libro que abarcaba el hecho literario como totalidad, un libro que sentaba las bases de cómo novelar, hasta el punto que, como ponía de relieve René Girard, no ha habido después de Cervantes en la

---

[1] Marthe Robert: *Roman des origines et origines du roman*. París: Gallimard, 1972, pág. 11.

novela occidental ningún planteamiento narrativo serio que no estuviera presente, al menos en germen, en el *Quijote*[2]. Novela que, al tiempo que ponía todo en cuestión, abría un enorme caudal de posibilidades al género, erigiéndose en prototipo del mismo.

2. COMPOSICIÓN Y EDICIONES DEL *QUIJOTE*

Las circunstancias de la composición del *Quijote* de 1605 han sido desde siempre motivo de continuas conjeturas, como tantos otros aspectos de esta obra, cosa nada extraña habida cuenta de que su redacción se produjo en un período tan poco conocido de la vida de Cervantes. El hecho de que escribiera en el prólogo: "Se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido tiene su habitación", permite pensar que Cervantes inició el libro (o al menos gestó su idea) en uno de sus períodos carcelarios, ya fuera en Castro del Río en 1592, o en Sevilla, en 1597, aunque lo más probable es que fuera en 1592, ya que, en la famosa quema de libros a la que se entregan el barbero y el cura en el capítulo VI de esta primera parte, no figura ninguno cuya fecha de edición sea posterior a 1591. Para Martín de Riquer es muy posible, ya no sólo que comenzara a escribirlo poco después de 1591, sino incluso que hubiera aprovechado episodios que ya había esbozado en 1589[3]. Lo que sí es seguro es que, iniciara su composición antes o después, en el verano de 1604, e instalado ya en Valladolid, Cervantes había dado ya por concluida esta primera parte del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Es lógico, por lo demás, que la azarosa trayectoria del autor a lo largo de esos años repercutiera de algún modo en su libro, ya que es más que probable que se viera obligado a interrumpir su trabajo varias veces, lo que explica determinadas inadvertencias y arrepentimientos de la pluma que tendremos ocasión de analizar.

La primera edición de 1604 (aunque por razones burocráticas el editor imprimiera la fecha de 1605) se hizo en la imprenta de Juan de la Cuesta, en Madrid,

---

[2] René Girard: *Mensonge romantique et vérité romanesque*. París: Bernard Grasset, 1961, pág. 57.

[3] Martín de Riquer: *Nueva aproximación al "Quijote"*. Barcelona: Teide, 1993 (8ª edición), pág. 68.

a cargo del librero editor Francisco de Robles. Esta edición, dedicada al duque de Lemos, contiene numerosas erratas y errores del autor, incrementados, por cierto, en la edición que en 1605 aparece en Lisboa. Se ha hablado de una posible edición de 1604 e incluso que la novela se hubiera difundido manuscrita antes de esa fecha, pero hasta ahora nada concreto ha podido comprobarse al respecto. En vista del inmediato éxito del libro, en 1605 aparecía, en la misma imprenta, la segunda edición aumentada y corregida, en la que Cervantes introducía dos largas interpolaciones que intentaban corregir la desaparición y posterior aparición del asno de Sancho (capítulos XXIII y XXX de la primera parte). Sin embargo, probablemente porque el autor no se molestó en leer la novela detenidamente, se mantenían muchos de los errores e incongruencias. El mismo año 1605, veían la luz otras cuatro ediciones (dos en Valencia y otras dos piratas en Lisboa). En 1608, Robles lanzó una tercera edición en la que sí parece que intervino el propio autor subsanando muchas de las erratas; sin embargo, habría de ser la edición de Valencia, la primera, la que serviría de base a la mayoría de las innumerables ediciones que se sucedieron hasta el siglo XIX, con el agravante de que en esa edición había, incluso, frases añadidas ajenas al original que se fueron perpetuando. En 1607, el *Quijote* trascendía por primera vez nuestras fronteras con otra nueva edición, muy cuidada, aparecida en Bruselas; en 1610, otra en Milán, y, un año más tarde, una segunda en Bruselas. En total, Cervantes pudo censar no menos de 16 ediciones de su primera parte del *Quijote* antes de morir, incluyendo, claro está, la traducción al inglés de Thomas Shelton en 1612 (*The History of the Valorous and Witty Knight-Errant don Quixote de la Mancha*) —cuya segunda parte sería dada a la imprenta en 1620— y la primera traducción francesa (*L'ingenieux et redoutable chevalier Don Quichot de la Manche*), realizada por Cesar Oudin en 1614.

La segunda y definitiva parte del *Quijote*, dedicada esta vez al conde de Lemos, veía la luz en 1615, y, al igual que la primera, en la madrileña imprenta de Juan de la Cuesta. En 1617 se editaban juntas por primera vez las dos partes en Barcelona, y desde entonces el *Quijote* se convertiría en uno de los libros —junto a la Biblia— más editados del mundo. Sólo en el siglo XVII vieron la luz una treintena de ediciones en castellano, completándose las traducciones francesa (1618) y la inglesa (1620), que fueron seguidas de la italiana, la alemana y la holandesa. Ya en el siglo XVIII, el *Quijote* sería traducido al portugués, danés, ruso y polaco, al tiempo que veían la luz cuarenta nuevas ediciones

en castellano, a las que se sumarían otras doscientas a lo largo del siglo XIX y unas tres cada año en el siglo XX. Hoy día la novela de Cervantes ha sido traducida a todas las lenguas cultas.

3. LA GESTACIÓN DEL LIBRO

Ya hemos visto las especulaciones en torno a la fecha y el lugar en que Cervantes inició la escritura de su obra; pues bien, algo parecido ocurre en lo que se refiere a la idea motriz. Es muy posible que en la época en que concibió su novela, Cervantes anduviese ya sumido en el proyecto de lo que, posteriormente, ya en 1613, serían las *Novelas Ejemplares*. Se sabe, tal como precisa Alborg[4], que para entretener los ocios veraniegos del cardenal-arzobispo de Sevilla, don Fernando Niño de Guevara, que tomó posesión de su cargo en 1600, su racionero Francisco Porras de la Cámara reunió diversos escritos de variada lectura en un códice que tituló *Compilación de curiosidades españolas*, en el que aparecían incluidas dos de las futuras *novelas ejemplares*, manuscritas e inéditas: *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*. La fecha de la compilación se supone que es 1604, y es probable también que, para esa fecha, Cervantes hubiera escrito ya dos de las narraciones intercaladas en la primera parte del Quijote: *El curioso impertinente* y la *Historia del cautivo*. Gracias a las investigaciones de Menéndez[5], sabemos hoy día el indudable influjo que en la génesis del *Quijote* tuvo una pieza teatral anónima, titulada el *Entremés de los romances*, curiosa obrita editada entre 1588 y 1591, en la que su protagonista, Bartolo, enloquece de tanto leer romances; se hace soldado, y creyéndose el Almoradí o el Tarfe de los romances moriscos, pretende defender a una pastora asediada por un zagal, saliendo de la reyerta apaleado con su propia lanza y quedando tendido en el suelo. Bartolo —como don Quijote— atribuye al caballo su caída, luego se cree Valdovinos y comienza a recitar el romance del Marqués de Mantua, y, cuando es llevado finalmente a su aldea, salta a los romances moriscos y se imagina ser el alcalde de Baza que dialoga con el

---

4 Juan Luis Alborg: *Historia de la literatura española*, Vol. II. Madrid: Gredos, 1970, (2ª edición), pág. 91.

5 En "Un aspecto en la elaboración del *Quijote*" (ver Alborg, op. cit., pág. 138).

Abencerraje lamentando la conducta de Zaida. La semejanza entre el entremés y los cinco primeros capítulos del *Quijote* es tan sorprendente que no hay duda que existe una relación directa.

Cabe, por consiguiente, pensar que, en la época citada, el entremés cayera en manos de Cervantes y, de resultas de su lectura, concibiera la idea de una novela corta, de características semejantes a las que por aquel entonces andaba escribiendo, en la que el lector enajenado e incapaz de distinguir la realidad de la ficción a fuerza de leer romances, fuera sustituido por un hidalgo trastornado por su inmoderada afición por los libros de caballería; una novela corta que sólo después, y a medida que su autor comprendiera el verdadero alcance del tema —y de sus propias posibilidades— iría adquiriendo mayor envergadura y complejidad. Esta teoría, cada vez más discutida, por cierto, ha sido defendida por críticos como Heinrich Morf, Emilio Cotarelo y Mori, Francisco Rodríguez Marín, etcétera. Los argumentos esgrimidos al respecto, además de la sorprendente semejanza argumental del entremés con los seis primeros capítulos de la novela, son la unidad estructural existente entre esos primeros capítulos conformando un todo orgánico, así como la estrecha relación sintáctica entre el comienzo de cada capítulo y el final del anterior, lo cual hace suponer que la supuesta novelita, en su origen, no estuviera dividida en capítulos. Esta hipótesis, no obstante, halla, como decíamos, cada vez más detractores en vista, sobre todo, de que hasta ahora todas las tentativas hechas para desvelar la exacta fisonomía de tal novela corta inicial no han resultado plenamente convincentes. Según esta segunda óptica, Cervantes habría concebido desde un principio una obra extensa, por más que, dadas las peculiares condiciones de creación y la novedad de la empresa, incurriera en una serie de errores —epígrafes incorrectos que no se corresponden con lo que se narra en dicho capítulo, cambios repentinos de escenarios, pasajes que se duplican o se anulan y acontecimientos que se suceden y no se refieren—, que parecen indicar que el autor reconsideró más de una vez la estructura de su libro. Independientemente de tales errores, no obstante, tal proyecto de largo alcance quedaría demostrado por el hecho, ya apuntado por Canavaggio[6], de que desde los primeros capítulos aparecen los

---

[6] Jean Canavaggio: "Cervantes". En: *Historia de la literatura española*. Vol. III, el siglo XVII (obra dirigida por J. Canavaggio). Barcelona: Ariel, 1995, pág.70.

temas básicos, en torno a los cuales se ordena la estructura de conjunto de la novela: la locura del héroe, sus preparativos, la decisión de armarse caballero en la venta, hechos que sólo pueden concebirse como los primeros jalones de una epopeya de vastas proporciones. El nuevo arranque, pues, de la obra, tal y como lo perfila el autor, proyectaría su horizonte mucho más allá que cualquier novela ejemplar. A un hombre como Cervantes, además, según Avalle-Arce[7], le habría resultado inconcebible tener un protagonista solitario porque él sabía, mucho antes que Ortega y Gasset, que "yo soy yo y mi circunstancia", por lo que difícilmente se habrá olvidado de algo tan esencial como la presencia de un escudero junto al hidalgo trastornado. Visto así el tema cabe conjeturar que, sin dejar de inspirarse en el famoso entremés, Cervantes podría haber concebido su libro, desde un primer momento, a modo de estructura circular, con dos salidas iniciales, susceptibles de una tercera posterior y definitiva. La ausencia de Sancho en la primera salida, como explica Ángel Basanta[8], es lógica hasta cierto punto, ya que difícilmente habría aceptado éste servirle como escudero de haber visto con sus propios ojos la ridícula ceremonia en que su amo es investido caballero. Por lo demás, y tal y como sigue apuntando este último crítico, el Romancero no sólo está presente en los primeros capítulos del libro, sino también en episodios cruciales (como, por ejemplo, en la Cueva de Montesinos o en el episodio del retablo de Maese Pedro).

Lo esencial, con todo, independientemente de que concibiese su novela como un relato breve o como una obra de más vastos alcances, es, desde luego, la progresiva toma de conciencia por parte de Cervantes de las posibilidades ofrecidas por el asunto abordado: los indudables efectos que la lectura imaginativa produce en la gente; la aventura de un lector que, confundido por sus lecturas, se atreve a entrar en el mundo de los libros, emulando a héroes de leyenda. Cervantes, partiendo o no del entremés citado, proyecta, desde el principio, su libro como una parodia del género más popular de su época: los libros de caballerías. Tal es su propósito declarado no sólo en el prólogo de la

[7] Juan Bautista Avalle-Arce: "Cervantes y el *Quijote*". En: F. Rico (ed.): *Historia y crítica de la literatura española* (vol. II: *Siglos de Oro: Renacimiento*; F. López Estrada). Barcelona: Crítica, 1980 (págs. 591-619), pág. 605.

[8] Ángel Basanta: *Cervantes y la creación de la novela moderna*. Madrid: Anaya, 1992, pág. 49.

parte primera, sino hasta tres veces más a lo largo de la primera parte, y volviendo, incluso, a su declaración de principios al final de la segunda. La novela de caballerías venía siendo el género preferido del público español desde los tiempos del rey Don Pedro (siglo XIV), presentándose en forma de abultados volúmenes destinados a las clases más cultas y como *libritos de cordel* para los populares. Se había, incluso, infiltrado en el Romancero y en las fiestas públicas y había inspirado al Teatro Nacional fundado por Lope de Vega. Su tópica habitual —héroes, princesas, encantamientos, batallas, gestas fabulosas— aseguraba su popularidad. Pero precisamente por esa tópica tan alejada de la realidad, ya determinados intelectuales erasmistas y eclesiásticos del Renacimiento habían iniciado contra el género una crítica abierta en nombre de la razón y la verdad. El propio Ariosto, en su *Orlando furioso,* se burlaba del héroe caballeresco haciéndole amador despreciado y exagerando tragicómicamente la locura de sus celos. A menudo se ha mistificado el declarado propósito inicial de Cervantes tildando al *Quijote*, como tendremos ocasión de ver, de libro derrotista por su terrible sátira de la caballería, del heroísmo y del noble idealismo, cuando lo único cierto es que su sátira iba destinada exclusivamente a ridiculizar, como recuerda Martín de Riquer[9], al igual que otros moralistas y autores graves de su tiempo, los absurdos y las peregrinas fantasías de los libros de caballerías, los increíbles disparates en que incurren tales novelas, las exageraciones y las continuas caricaturas del heroísmo de la novela caballeresca medieval.

No era, desde luego, la primera vez que un autor se lanzaba a una empresa semejante. Es muy posible, incluso, que el propio Cervantes conociera, y se sirviera de fuente de inspiración, de determinadas obras puntualmente señaladas por la crítica cervantina. Existía una corriente muy antigua de parodia de la poesía heroica medieval, como el *Audigier* (siglo XII), obra desenfadada, escrita en francés, en la que se caricaturizan y envilecen determinados pasajes y episodios de los cantares de gesta. Semejante tradición hallaría su culminación en Pulci, Boyardo y, sobre todo, en el citado libro de Ariosto. En España también existían modelos en la línea del *Quijote*, como es el caso del *Caballero Cifar,* que Cervantes probablemente no conoció, aunque ya encontremos algunas

---

[9] M. de Riquer: *Nueva aproximación al "Quijote"*, op. cit., pág. 16.

características típicamente sanchopancescas en *el ribaldo*, escudero del héroe, muy dado a mezclar refranes y agudezas en sus conversaciones. Sí conoció Cervantes, y muy bien, la novela caballeresca catalana *Tirante el Blanco*, escrita hacia 1460 por el valenciano Johanot Martorell (la versión en castellano se publicaría en 1511), de la que en muchas ocasiones se mostró entusiasta —buena prueba de ello es que es una de las pocas novelas de caballerías que se salvan del fuego en el capítulo VI de la primera parte del *Quijote*—. Otras posibles fuentes literarias del *Quijote* las hallamos en la segunda mitad del siglo XIV, en el curioso personaje de una novela del escritor italiano Sacchetti, que, aquejado de manía caballeresca, a pesar de sus setenta años, va montado en un flaco rocín desde Florencia a un pueblo vecino para asistir a unas justas, siendo objeto de las pesadas bromas de unos muchachos; y más probablemente, tal y como sugiriera Dámaso Alonso, en el estrafalario hidalgo Camilote —aquí, como vemos, incluso el nombre guarda un estrecho parecido—, personaje que, en la novela *Primaleón y Polendos,* impresa en 1534, comparece, acompañado de su grotesca amada Maimonda, ante el emperador Palmerín, en la corte de Constantinopla. Le cuenta al emperador que está perdidamente enamorado de ella, y éste, entre risas y chanzas, le concede la caballería. El precedente aquí no puede ser más claro. Es bastante plausible que Cervantes hubiera leído la traducción al italiano de *Primaleón*, publicada en Venecia en 1562, aunque lo que no cabe duda que conocía era la *Tragicomedia de don Duardos* de Gil Vicente, donde este último imita el episodio que acabamos de mencionar. Se han señalado asimismo modelos reales de individuos afectados de alucinaciones producidas por la lectura de libros de caballerías que figuran en diversos documentos históricos, y hasta se ha tratado de documentar la existencia de diversos personajes de apellido Quijada o Quijano en Esquivias, pueblo en el que, como vimos, vivió Cervantes algún tiempo después de casarse.

Rastrear otras posibles fuentes y precedentes del *Quijote* en la literatura de su tiempo resultaría tarea inabarcable, máxime cuando estamos ante una obra plagada de intertextos como toda parodia, y cuando temas como el de la locura —en el sentido que Erasmo da a su clásico libro *Elogio de la locura*— venían siendo de gran actualidad, como ocurre en el citado entremés con el labrador Bartolo. El recurso del loco sublime —que tanto juego dará a toda la literatura posterior—, es decir, el loco *sui generis* que curiosamente compagina su locura con una excepcional capacidad imaginativa y de raciocinio, como esos grandes

bufones shakesperianos, era la pieza que faltaba, el resorte principal, para que la fórmula ideada por Cervantes no acabara zozobrando en una especie de farsa sin excesivas pretensiones. Sólo volviéndola a situar en el clima cultural de la época que la vio nacer, como indica Canavaggio[10], se puede iluminar en su génesis tan peculiar locura. Desde ese punto de vista, como añade este crítico, se recorta todo un trasfondo donde se mezclan las chanzas del bufón de Carnaval, el elogio erasmiano de la locura y los debates del Renacimiento sobre el *ingenium*: todo un conjunto de tradiciones respecto de las cuales el delirio del caballero marca su diferencia.

4. LA LOCURA DE DON QUIJOTE

Es perfectamente detectable a todo lo largo del siglo XVI una corriente —que incluso adquirirá mayor trascendencia con el Barroco— de aprecio por la locura, como una necesidad vital en un mundo cambiante, donde todo es confusión y apariencia. El tema no solamente interesa a Erasmo, como decíamos, sino que también es frecuente en genios de la talla de Rabelais o Shakespeare. Por supuesto, el concepto de la locura en aquella época dista mucho del que en la actualidad entraña para la psiquiatría moderna[11]. En el caso del *Quijote*, Cervantes, sin entrar en ningún tipo de detalles clínicos, nos la describe, en el capítulo I, como un proceso degenerativo desencadenado por su vicio favorito: la lectura.

> "Del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas maquinaciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo [...] rematado ya sin juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás

---

[10] J. Canavaggio: "Cervantes", op. cit., pág. 71.

[11] Consultar a esta respecto el importante ensayo de Michel Foucault: *Histoire de la folie*. París: Plon, 1961.

> dio loco en el mundo; y fue que le pareció convenible y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, e irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio, y poniéndose en ocasiones y peligros, donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama"[12].

Cervantes, pues, parte de una declarada monomanía que acaba trastornando el juicio de su personaje. Es muy posible, como a menudo se ha indicado, que nuestro autor tomara algunas de sus ideas al respecto del conocido ensayo *Examen de ingenios* (1575, edición ampliada en 1594) del doctor Juan Huarte de San Juan, el cual distingue entre dos facultades: el entendimiento, encargado del razonamiento, y la facultad de imaginar, la imaginativa. Juan Bautista Avalle-Arce, en su conocido ensayo "Locura e ingenio en Don Quijote"[13], trae a colación esta esclarecedora cita de Luis Vives, de su libro *De Anima et Vita* (I, 10):

> "Así como en las funciones de nutrición reconocemos que hay órganos para recibir los alimentos, para contenerlos, elaborarlos y para distribuirlos y aplicarlos, así también en el alma, tanto de los hombres como de los animales, existe una facultad que consiste en recibir las imágenes impresas en los sentidos, y que por esto se llama imaginativa; hay otra facultad que sirve para retenerlas, y es la memoria; hay una tercera que sirve para perfeccionarlas, la fantasía, y, por fin, la que las distribuye según su asenso o disenso, y es la estimativa... La función imaginativa en el alma hace las veces de los ojos en el cuerpo, a saber: reciben imágenes mediante la vista, y hay una especie de vaso con abertura que las conserva; la fantasía, finalmente, reúne y separa aquellos datos que, aislados y simples, recibiera la imaginación".

---

[12] Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha* (ed. dir. por F. Rico). Barcelona: Crítica (Instituto Cervantes), 1998, I/cap. I/págs. 39-41. Todas nuestras citas del *Quijote* se refieren a esta edición.

[13] Juan Bautista Avalle-Arce: "Locura e ingenio en *Don Quijote*". En: F. Rico (ed.): *Historia y crítica de la literatura española*, op. cit. (págs. 683-690), pág. 688.

En virtud de semejante planteamiento, la locura de don Quijote tendría como causa una doble lesión de la imaginativa y de la fantasía a raíz de su incontrolado vicio por la lectura. Como explica Avalle-Arce[14], las imágenes que se perciben sólo pueden pasar de lo sensorial a lo anímico por la aduana de la facultad imaginativa, y ésta don Quijote la tiene lesionada. Por ende, lo que registra el fuero más interno de nuestro caballero andante no responde en absoluto a la realidad que perciben sus sentidos. Pero hay algo más grave aún, y es que nuestro héroe tiene lesionada, asimismo, la fantasía. Todo esto explica que don Quijote, cuando ve, por ejemplo, una venta, comoquiera que esa imagen se guarda en la imaginativa y dicha facultad le funciona mal, se convierta allí en un castillo. Acude entonces a la fantasía, pero como ésta también la tiene el hidalgo lesionada, acaba de rodear esa imagen falseada con todas las particularidades que uno se puede encontrar en un castillo.

Tal sería la posible explicación, según el esquema médico-psiquiátrico imperante en los años de aparición de la obra, de la mezcla de enajenación y cordura, aparentemente contradictoria, de don Quijote. El hecho de tener enferma la imaginativa, que es el receptáculo en el que se almacenan las imágenes, explicaría que, mientras es *loco* para algunas cosas (lo que concierne a tal facultad), pueda manifestarse como una persona perfectamente sensata en otros ámbitos (la reflexión, el razonamiento, la moral, etcétera.). Visto así, a nadie puede extrañar que don Quijote, de ser motivo de diversión y mofa en los momentos en que su imaginación le engaña o es engañado por los demás, pase a ser un individuo capaz de impresionar por su cordura y su capacidad de raciocinio poco corrientes, hasta el punto que, llegado ese caso, muchas veces son los demás, los en apariencia cuerdos, los que se nos asemejan más locos que él. Y son precisamente esos intermitentes aires de locura de don Quijote los que, en palabras de Harold Bloom[15], le garantizan, y también a Cervantes, una suerte de patente de bufón, semejante a la del bufón del Rey Lear. Cervantes, con su personaje, introducía, pues, una especie de variante del tradicional bufón de Corte, encargado de divertir con sus chanzas y gestos —aspecto, como veremos, fundamental de la novela—, pero capacitado para

---

[14] Ibídem, pág. 688.

[15] Harold Bloom: *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1995, pág. 140.

decir verdades trascendentales, ambivalencia perfectamente admisible según la tradición de la época.

5. LA CONSOLIDACIÓN DEL PROYECTO

Independientemente, pues, de que Cervantes pretendiera escribir o no una novelita corta, más o menos graciosa, narrando la escapada de un estrafalario hidalgo emulador de hazañas caballerescas, con el único fin de provocar la hilaridad del lector con sus idas y venidas, y mostrar hasta qué punto las lecturas mal asimiladas pueden acarrear desvaríos, lo esencial para nosotros es perfilar cómo, poco a poco, Cervantes fue perfeccionando su proyecto, definiendo sus objetivos y tomando conciencia de las posibilidades que la idea motriz podía ofrecer a su particular idiosincrasia de narrador en plena madurez, circunstancias que se iban a ver plenamente favorecidas por la propia estructura episódica de la novela. Esta especie de progresiva revelación de la trascendencia de un proyecto narrativo a partir de su primitiva concepción, probablemente sea uno de los aspectos más sugestivos del *Quijote*, como lo será de otras muchas obras posteriores. Porque este pobre loco que un día se atreve a emular las gestas de Amadís de Gaula, autoinvistiéndose de un noble ideal y decidido a buscar la fama, es decir, a convertirse en héroe de un futuro libro, es situado por su autor, para empezar, en la más prosaica cotidianeidad, o sea, en un mundo en que el contraste entre los valores que encarna y su entorno va a provocar necesariamente un duro choque. Semejante idea entrañaba en sí una evidente rentabilidad, pero, por si ello fuera poco, Cervantes, ya de entrada, aun siguiendo el esquema narrativo de los propios libros de caballerías, introducía una serie de novedades narrativas importantes.

En efecto, ya desde la primera salida, que dura tan sólo tres días, Cervantes inicia su obra como si se tratara del cuento de un cuento, dado que el autor se presenta como alguien que pretende escribir una historia verdadera basada en datos de otros autores y en documentos tomados de "los anales de La Mancha", y que a menudo finge andar escaso de materiales fidedignos. Con esta posición de cronista, Cervantes, lógicamente, pretende infundir de entrada a su relato altas dosis de verismo, como si se hallara ante una historia cierta que él poco a poco va a ir desentrañando. Ello se traduce, en un principio, en una

serie de curiosas vacilaciones e imprecisiones en aspectos tan básicos como pueden ser el nombre de su protagonista y el de su lugar de origen. Por lo que al primer aspecto se refiere, Cervantes arguye que los documentos manejados no se muestran de acuerdo en el nombre, ya que mientras unos lo denominan Quijada, otros lo hacen como Quesada, aunque, "por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba 'Quijana'" (I/cap. I/pág. 37); finalmente, el labrador que recoge a don Quijote al término de la primera salida lo llama *Señor Quijana*, "que así se debía de llamar cuando él tenía juicio" (I/cap. V/pág. 72), afirmación que posteriormente el propio caballero se encargará de desmentir cuando se proclame descendiente de un tal Gutierre Quijada, o cuando el propio escritor, al final de su libro, lo llame Alonso Quijano el Bueno. En idénticos titubeos incurrirá el autor cada vez que se refiera a la mujer de Sancho Panza, que sucesivamente será llamada Juana Gutiérrez, Mari Gutiérrez, Teresa Cascajo, Teresa Panza y Teresa Sancho. Parecida imprecisión introduce Cervantes en el famoso *incipit* "En un lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme" con que abre su libro, tanto más sorprendente cuanto que posteriormente traza con cierta precisión el recorrido geográfico por el que transcurren las andanzas de sus protagonistas. El hecho de que Cervantes no quisiera acordarse de tal nombre indujo a la crítica decimonónica a pensar que lo más probable es que estuviésemos ante un mero gesto de resquemor, por parte del autor, contra un determinado pueblo (como pudiera ser Argamasilla de Alba) por haberle sobrevenido algún tipo de desgracia allí; cuando lo más normal es que estemos, como nos recuerda Alborg[16], ante un más que posible guiño literario tendente, por otra parte, a mantener en vilo la curiosidad del lector a lo largo de la novela; buena prueba de ello la encontramos en el último capítulo del libro cuando Cervantes, después de que el lector hubiera olvidado ya prácticamente lo dicho al principio, escribe: "Este fin tuvo el Ingenioso Hidalgo de la Mancha, cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente, por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre sí por ahijársele y tenerle por suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero". El hecho de dejar, además, en lo vago un detalle tan trascendental en cualquier libro de caballerías entrañaba, como

---

16 J. L. Alborg, op. cit., pág. 161.

afirma Martín de Riquer[17], un matiz que no debe olvidarse, pues constituye el primer palmetazo a tales libros, que solían iniciarse con pompa y solemnidad y situando la imaginaria acción en tierras lejanas y extrañas y en imperios exóticos o fabulosos. El *Quijote*, pues, ni empieza ni transcurre en Persia, ni en Constantinopla, ni en la pequeña Bretaña, ni en Gaula, ni en el Imperio de Trapisonda, sino, llana y simplemente, "en un lugar de la Mancha", es decir, en la más absoluta cotidianeidad.

En el capítulo VI, que sirve de transición entre lo que podría ser la anécdota inicial del posible relato corto y el nuevo arranque de la obra, Cervantes inicia otro aspecto novedoso, cual es la crítica literaria dentro de la novela. En efecto, sabedores el cura y el barbero de la causa del mal que aflige a su amigo don Quijote, aprovechan, en connivencia con la sobrina del hidalgo y el ama, que don Quijote está dormido profundamente para proceder a un meticuloso escrutinio y posterior quema de libros de su biblioteca. Y así, estos dos curiosos personajes, lectores duchos también ellos, proceden a un detenido análisis de tales volúmenes para ver si procede salvarlos del fuego o no. La mayoría, como no podía ser menos, van a parar a la hoguera preparada por el ama en el corral de la casa; pero algunos, sin embargo, logran sobrepasar la dura prueba (concretamente el *Amadís de Gaula*, el *Palmerín de Inglaterra,* el *Tirante el Blanco*), así como ciertas novelas pastoriles consideradas entretenimientos no dañinos. Entre éstas, curiosamente, figura nada menos que *La Galatea* de Miguel de Cervantes, autor de quien el cura afirma ser gran amigo. El hallazgo narrativo resultaba básico de cara al progresivo perspectivismo de la obra: Cervantes, por primera vez, se introducía en su propia novela, como amigo de uno de los personajes de la ficción, al tiempo que aprovechaba para sacar a colación un libro tan entrañable para él y anunciar esa proyectada segunda parte (que jamás vería la luz): "Quizás con la enmienda —advierte el cura— alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega; y entre tanto que esto se ve —concluye—, tenedle recluso en vuestra posada, señor compadre".

---

[17] M. de Riquer: *Nueva aproximación al "Quijote"*, op. cit., pág. 73.

6. EL PERSONAJE DE SANCHO

Por fortuna para nosotros, lectores, don Quijote no se dará por vencido con esta traicionera, aunque bienintencionada, estratagema del cura y el barbero, e inmediatamente se producirá la segunda salida, con lo que la novela habría de adquirir un nuevo impulso. La novedad fundamental es la aparición de Sancho, su protagonista y doble. Sin él, don Quijote muy pronto habría dado al traste con todos sus proyectos y habría acabado en algún barranco o en un asilo, víctima de su demencia y de su absoluta carencia de espíritu práctico. El escudero le permitirá, al compartir su odisea, seguir luchando con la dura realidad por la que ha optado. Él será en adelante su interlocutor, y la continua plática, cada vez más sabrosa, entre los dos protagonistas, enriquecerá mutuamente a ambos. Y es que Sancho, a pesar de su aparente tosquedad, encarna todo un hondo sustrato popular ampliamente difundido por el folclore y el cuento medieval, y reelaborado por el teatro del Renacimiento, que se contrapone al idealismo de su amo: sueño caballeresco frente a realidad tangible, locura idealizadora frente a sensatez elemental, cultura frente a rusticidad y saber popular, ingenuidad frente a la cazurra picardía. El tradicional diálogo entre el loco y el sensato, entre el que vive con el pensamiento en el cielo y el que tiene los pies constantemente puestos en la tierra, entraña un perfecto contrapunto que no sólo adquirirá cada vez mayor trascendencia, sobre todo en la segunda parte, tal y como veremos, sino que también va acompañado de una ósmosis mutua que se traduce en un proceso, tantas veces señalado, de *quijotización* de Sancho y *sanchificación* de don Quijote. El criado, que es la antítesis humana de su amo, constantemente actuará corrigiendo, o más bien intentando corregir, los excesos de la imaginación quijotesca; pero a medida que transcurre el juego en el que los dos protagonistas se hallan inmersos, se aprecia una paulatina corriente de atracción mutua entre ambos que acabará haciendo de ellos dos figuras complementarias e indisolubles. Amo y criado, el loco y el cuerdo —como escribe Ángel del Río[18]— se compenetran hasta aparecer cada uno como la mitad del ser humano, e ilustran el descubrimiento de la complejidad del hombre y de

[18] Ángel del Río: *Historia de la literatura española (Desde los orígenes hasta 1700)*. Barcelona: Ediciones B, 1996 (1ª edición, 1948), pág. 481.

la contradicción inmanente en la vida a que llega el humanismo renacentista. Sancho, pues, imaginado en un principio como una especie de estereotipo salido de los romances populares, gracias al roce con don Quijote, devendrá en manos de Cervantes una sublime figura novelesca, con una inconfundible personalidad, hasta el punto de acabar un tanto contagiado de la locura y la discreción de su amo, aunque jamás se desprenda del todo del inicial egoísmo con el que se dejó convencer para asumir su papel de escudero. Don Quijote, por su parte, en sus continuas pláticas con Sancho, nos irá descubriendo su enorme grandeza y su amplitud de miras en cuantos temas aborde a lo largo de sus peripecias que, una tras otra, empiezan a sucederse desde el instante de su segunda salida hasta ese crítico momento en que el vizcaíno que acompaña a la comitiva de frailes de San Benito le planta cara y, cuando se hallan en pleno combate, Cervantes, de pronto, interrumpe el relato, con el pretexto de que ahí lo dejó el autor de la historia de don Quijote.

7. CIDE HAMETE BENENGELI

Hasta ese momento, Cervantes se había mantenido en su papel de simple erudito, recopilador, como decíamos, de datos de otros autores y de documentos con los que elaborar la historia de don Quijote; pero ahora, en una finta genial, el autor se introduce en las páginas de su novela y se muestra ante el lector lleno de pesadumbre por no ser capaz de proseguir su historia. Pero, he aquí que, hallándose un día en Toledo, el azar pone ante sus ojos unos cartapacios y papeles viejos escritos en árabe; intrigado, solicita los servicios de un morisco aljamiado, y, gracias a él, se entera de que se trata de una obra titulada *Historia de Don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo.* Cervantes, entonces, disimulando mal que bien su contento, llega a un acuerdo con el morisco para que se los traduzca en lengua castellana "sin quitarles ni añadirles nada", a cambio de dos fanegas de trigo y dos arrobas de pasas. El procedimiento del manuscrito encontrado —nueva parodia de un viejo recurso frecuente en las novelas de caballerías— supondrá un vuelco radical en la narración, ya que, a partir de ese momento, Cervantes entra en la ficción como narrador-editor de unos documentos escritos en caracteres arábigos por otro narrador intermedio —Cide Hamete Benengeli— y traducidos por el su-

sodicho morisco. Una construcción, pues, a lo Borges, en la que, como pone de relieve Cesare Segre[19], tenemos a un escritor (Cervantes) que inventa a un personaje (don Quijote) que inventa al autor (Cide Hamete) que servirá como fuente a la obra del escritor (Cervantes). La perspectiva adoptada por el autor a partir de ese momento, le va a permitir, al conocer de antemano todos los pormenores de la historia, no solamente enjuiciarla o criticarla como si fuera un lector más, sino también abordarla desde múltiples perspectivas, de tal modo que a menudo será difícil precisar cuál de los narradores asume la responsabilidad de determinados juicios, a veces, incluso, incompatibles, dispersos a todo lo largo y ancho del libro. El recurso en sí, como decíamos, no era, en un principio, sino una burla más añadida a la intención inicial de desacreditar los libros de caballerías, y más aún habida cuenta del curioso nombre con que Cervantes bautiza al historiador árabe (Cide Hamete Benengeli viene a ser *señor Hamid aberenjenado*); lo importante, sin embargo, es que, con el subterfugio salvador del hipotexto de Cide Hamete, la ficción, como apunta Henri Pageaux[20], empezaba a ponerse en cuestión, la narración se tornaba aleatoria y, al mismo tiempo, se autoinstituía, se instauraba y se fundaba poéticamente, lo cual no excluía ni las vacilaciones ni, sobre todo, las intromisiones del narrador, el papel activo del lector y el desfase siempre patente entre lo escrito y lo que se lee y se interpreta. Cervantes, pues —como harán siglos después Sterne y Diderot—, al tiempo que utilizaba unas determinadas formas narrativas, las ponía en tela de juicio.

Y ya con Cide Hamete convertido en fascinante doble del autor, asistiremos al final de la aventura del vizcaíno, seguida de la serie de divertidísimos episodios anteriormente apuntados, probablemente los más famosos del libro, tan desbordantes de ingenio y de buen humor, y en los que la imaginación de don Quijote, presta a dispararse al menor estímulo que se presenta en su camino, se impone de continuo a los prudentes consejos de Sancho que, más de una vez, se ve obligado a sufrir las consecuencias deplorables de su arrebatada demencia. A medida que progresa la acción, se advierte un progresivo dominio de Cervantes sobre sus personajes, que se traduce acaso en sospecha de que la historia

[19] Cesare Segre: "Líneas estructurales del *Quijote*". En: F. Rico (ed.): *Historia y crítica de la literatura española*, op. cit. (págs. 675-684), pág. 680.

[20] Daniel-Henri Pageaux: *Naissances du roman*. París: Klincksieck, 1995, pág. 62.

que está narrando puede llegar a entrañar un sentido más profundo y un valor más universal gracias al doble registro en que de continuo se mueven aquellos: aventura y diálogo cada vez más fluido y sabroso. Se ha señalado a menudo el momento en que don Quijote llega a Sierra Morena como el punto álgido de esta primera parte, aunque lo cierto es que, a partir de tal coyuntura y hasta el capítulo XLII, Cervantes, para disgusto de muchos lectores, inicia un complejo entramado de historias reales y ficticias, cómicas y serias, más o menos alejadas de la trama principal, en medio de las cuales queda un tanto subsumida la propia historia de don Quijote y su escudero. Fuera agotamiento de la inspiración, como a menudo se ha apuntado, o bien deseos de aportar mayores dosis de variedad a la intriga por miedo a que el lector acabara fatigado del continuo *juego* de los dos protagonistas, lo cierto es que, la multiplicación de voces y registros a la que se entrega el autor suponía, como tendremos ocasión de ver, además de todo un *tour de force* narrativo, una riqueza añadida y una proliferación de planos y perspectivas plenamente enriquecedores de la novela.

8. LA SEGUNDA PARTE: HACIA LA INMORTALIDAD

De cualquier modo, Cervantes sólo tomaría conciencia de las últimas posibilidades de su obra en la segunda parte, iniciada, como quedó dicho, a raíz del enorme éxito de la primera, y con el acicate suplementario que supuso la inesperada irrupción del *Quijote* apócrifo de Avellaneda. No en vano habían transcurrido diez años entre la aparición de una y otra parte. De repente vemos a un Cervantes en plena madurez narrativa y que sin cesar nos sorprende con todo tipo de genialidades. Lo primero que advertimos es que, tras asimilar las críticas que tuvo la primera parte de la novela e incluso comprometerse implícitamente a evitar lo que pudiera estar fuera de lugar —como, por ejemplo, el excesivo número de relatos intercalados—, el autor muestra un mayor aplomo, que se refleja en el tono general de la obra y, en cierta medida, en la forma. Y, aun cuando en la primera parte se observara acaso una mayor riqueza imaginativa y vivacidad en determinados episodios, ahora, como comenta Alborg[21], sin faltar ciertamente su habitual dinámica, el pulso es distinto:

[21] J. L. Alborg, op. cit., pág. 148.

Cervantes ha adquirido una seguridad mayor en el valor humano y literario de sus criaturas —podríamos incluso decir respeto— al tiempo que penetra con creciente intensidad en sus complejidades psicológicas. Desaparecen las dudas e indecisiones sobre el carácter de su héroe, la estructura de la acción es más meditada y la novela avanza con ritmo firme y sostenido. Para Avalle-Arce[22], Cervantes, en 1615, ha superado completamente los cánones imperantes y ya no siente necesidad de rendirles pleitesía. Toda la estructura se ciñe a la escueta silueta de don Quijote que estará presente en la mayoría de los sucesos importantes, sirviendo tanto él como Sancho (este último en los momentos en que es nombrado gobernador de la ínsula Barataria), de ejes de la acción, y hasta los escasos episodios intercalados, no sólo serán más breves, sino que también permanecerán íntimamente ligados a la trama principal. Por lo demás, esta segunda parte tendrá más amplios vuelos que la primera; de ahí no sólo su mayor extensión —74 capítulos frente a 52—, sino también el empeño especial de Cervantes por ambientar la acción en el presente y el modo en que los dos protagonistas amplían el ámbito de sus descubrimientos. La Mancha donde transcurre la primera parte del libro es un espacio intemporal, sin ningún anclaje referencial que nos permita ubicarlo en un momento determinado de su devenir histórico; en la segunda, por el contrario, determinadas circunstancias históricas aludidas —expulsión de los moriscos, piratería del litoral y el bandolerismo— permiten anclar la acción en un momento muy preciso del segundo decenio del siglo XVII. El marco, ahora, se dilatará, y los dos héroes desbordarán el primer escenario de sus hazañas para entrar en Aragón y en los extensos dominios de sus anfitriones, los duques, finalizando su periplo en el Mediterráneo, contemplado desde Barcelona. Y, si en la primera parte tan sólo los relatos intercalados nos permitían salir del ámbito de lo estrictamente popular, en la segunda, Cervantes nos presenta una variadísima fauna humana, ejemplo vivo del panorama social de su tiempo: ya no sólo campesinos y pastores o aldeanos, sino también actores en gira, hidalgüelos de pueblo, grandes señores rodeados de la gente de su casa, caballeros ciudadanos, etcétera. Por su importancia en lo que se refiere al anclaje de la ficción en la realidad viva de su tiempo, conviene resaltar la presencia, en medio de este amplio retablo,

---

[22] J. B. Avalle-Arce: "Cervantes y el *Quijote*", op. cit., pág. 606.

del morisco Ricote, que regresa clandestinamente a su patria, después que le hiciera famoso el bandolero catalán Roque Guinart.

Ahora bien, la gran genialidad de Cervantes en el segundo libro del *Quijote*, la idea motriz, fue introducir la parte ya acabada en el seno de la que iniciaba ahora; la novela dentro de la novela, en un maravilloso juego de espejos semejante, en cuanto a audacia, a la empresa de Velázquez en *Las Meninas*. Cuando don Quijote y Sancho inician su tercera y definitiva salida, se saben ya héroes literarios de una obra publicada y no se extrañan en modo alguno de que muchos de los personajes con los que se encuentran en su recorrido los conozcan y estén al tanto de sus gestas sin haberlos visto antes. Esto se traduce, lógicamente, en un mayor aplomo por parte de los dos protagonistas, atentos ahora a mostrarse en carne y hueso delante de todos los que han leído la primera parte, pero también, como es natural, en una especie de servidumbre derivada de dicha fama: y es que, como sostiene Pageaux[23], el hecho de vivir a partir de entonces de la representación que los demás se forjan de ellos, hace que don Quijote y Sancho vivan de la fama de su propia fama, lo que les obliga a perseverar en su propio ser, a renovarse constantemente al albur de las situaciones que se ven obligados a afrontar y a las que han de adaptar su conducta. Vivir de su propia fama requerirá también, en palabras de Canavaggio[24], recusar las fábulas más o menos sospechosas que se propagan sobre ellos.

A nadie puede extrañar, por tanto, que, a partir de ahora, sean muchos de los personajes con que tropiezan los héroes quienes deformen la realidad amoldándola a la imaginación fantasiosa de don Quijote, unas veces para divertirse a costa de él, otras para intentar curarlo de su monomanía. Y así, en tanto que en la primera parte don Quijote imponía el imperio de su sinrazón haciendo que las ventas fueran castillos; los molinos, gigantes; los borregos, ejércitos; Dorotea, la princesa Micominona; en la segunda, tal como establece Alborg[25], salvo contadas excepciones, don Quijote ve la realidad tal cual es: las ventas son ventas, las manadas de toros y de cerdos que le atropellan a él y a su escudero, son tales manadas. En cambio, son los otros personajes de la novela quienes fabrican un universo a medida de sus hazañas y deseos, actuando a

---

23 D. H. Pageaux, op. cit., pág. 62.
24 J. Canavaggio: "Cervantes", op. cit., pág. 77.
25 J. L. Alborg, op. cit., pág. 153.

modo de demiurgos: todas las aventuras que se suceden en casa de los duques son una gran mistificación preparada por éstos, como lo es en Barcelona la cabeza encantada que inventa don Antonio Moreno, y el repetido disfraz de bachiller Sansón Carrasco, aunque éste con ánimos de sanarle. Subsiste, pues, el tema del engaño pero sólo a partir de un cambio copernicano. Don Quijote ya no sublimará en valores de belleza y heroísmo lo que es absolutamente trivial e incluso vil y bajo, ni tendrá que recurrir a la nefasta influencia de los malignos encantadores para tratar de convencer a su escudero de que lo que dice ver es lo cierto. Ahora, por más que Sancho insista en que las tres feas aldeanas que tienen ante sus ojos son tres encumbradas damas, don Quijote las seguirá viendo tal cual son en realidad. Este recurso cervantino era hasta cierto punto lógico, habida cuenta de la dificultad que suponía seguir ideando material nuevo en la línea del anterior, además de que, de continuar la novela en la misma dirección, difícilmente habría habido evolución psicológica en los caracteres. Y es que, como nos recuerda Ángel del Río[26], es precisamente a partir del momento en que don Quijote deja de ser meramente un personaje cómico y burlesco, o paródico, cuando se nos revela en su verdadera intimidad y cuando la experiencia del mundo en que vive adquiere una verdadera significación moral y psicológica. La estatura moral del hidalgo manchego se agranda a medida que sus burladores aspiran a seguir un juego al que él, mal que bien, se sigue prestando en un proceso claramente perceptible de desengaño que, poco a poco, se torna en eje de la novela. Empieza, como indica el citado crítico[27], por la desilusión, que él no confiesa, pero que en lo íntimo siente, de ver a Dulcinea transformada en una tosca labradora por la industria de Sancho. Huye del campo de batalla en la aventura del rebuzno, y, salvo en el encuentro con el león, rara vez muestra el ímpetu y la voluntad de antaño. Es víctima de la burla más cruel, la de sentirse agasajado como caballero de verdad, y ser, al mismo tiempo, *pasivamente*, objeto de ridículo, bufón de los duques y luego de los señoritos barceloneses. Se ve atropellado por animales inmundos. Sancho se le insubordina y le maltrata, hasta que llega el golpe definitivo con la derrota que le inflige el bachiller Carrasco. Sólo le queda regresar y preparar su alma

[26] Á. del Río: *Historia de la literatura española [...]*, op. cit., pág. 481.
[27] Á. del Río: *Historia de la literatura española [...]*, op. cit., pág. 482.

para la muerte, único modo de que no surgiera otro Avellaneda felón que siguiera falseando la lección final que tan nítidamente nos brindaba Cervantes: la de que la vida no es sino sombra y sueño, pero que no hay más remedio que vivirla como si no fuese tal.

Cervantes, pues, partiendo de una tradición novelística muy concreta —la vieja tradición del *romance*, en su acepción inglesa—, la transformaba imprimiéndole su particular impronta y abría el camino a toda una nueva tradición, la de la novela moderna. Su obra maestra, nacida, pues, de la literatura, engendraría, a su vez, otra literatura más novedosa, más *terre à terre*, y harto más compleja. Semejante superación del *romance*, acaecida dentro de la encrucijada que supuso el paso del Renacimiento al Barroco y la consiguiente búsqueda de nuevas formas adecuadas a la nueva sensibilidad sin abandonar el equilibrio y la serenidad renacentistas, tiene mucho que ver con la mentalidad pragmática y concreta que empieza a imponerse a principios del siglo XVI y que se traduce no sólo en una creciente afición por las crónicas históricas —las de los grandes historiadores florentinos o las crónicas de Indias—, sino también en una marcada propensión por el realismo crudo de *La Celestina* y *El Lazarillo de Tormes*. El *romance* o narración libre donde impera lo puramente imaginativo y las fábulas de todo calibre, cede ante los relatos de sucesos verídicos o probables, más o menos relacionados con la tradición histórica. No obstante lo cual, Cervantes —y tal es uno de sus grandes méritos— iba a lograr mantener un perfecto equilibrio entre estos dos mundos, el de la poesía y el de la historia, el de la imaginación y el de la experiencia, entre lo *poéticamente ideal* y lo *históricamente posible,* íntimamente integrados en la naturaleza misma de su personaje, generando una especie de realidad mucho más vasta y compleja de lo que parece a simple vista. Merced a su contratécnica paródica, el lector habituado a las fábulas de antaño reconocía, en opinión John Jay Allen[28], que hay otra clase de heroísmo que estriba en *ser vencedor de sí mismo* y no de los demás; a la vez, Cervantes oponía a lo fantástico y sobrenatural, lo familiar y verosímil; al tiempo mítico y a los lugares legendarios, la España contemporánea; al estilo altisonante, una multiplicidad de niveles estilísticos irónicamente

[28] John Jay Allen: *Introducción a 'Don Quijote de la Mancha'*. En: M. de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, ed. de John Jay Allen. Madrid: Cátedra, 1984/1998, pág. 22.

yuxtapuestos; a las hazañas ejemplares, una serie de fracasos intrascendentes y casuales. Rechazo, pues, de lo fantástico y milagroso, reemplazado por un mundo providencial capaz, él también, de suscitar el efecto de asombro sin sacrificar, en modo alguno, la verosimilitud ni el realismo cómico como rasgo básico de la narración.

9. LA NOVELA DE LA NOVELA

Y es que, por más que Cervantes planteara su libro como una pura y simple parodia de los libros de caballería, con todo lo que ello supone de divertimento subversivo, la peculiar trama argumental —un protagonista que es incapaz de delimitar los límites entre la vida y la literatura— y el hecho de plantear su libro como una historia verdadera, dejaban un amplio margen a la autorreflexión y aportaban a su proyecto novelístico tal gama de posibilidades, que al final el verdadero argumento del libro acabaría siendo el propio libro. La parodia, implícita en la propia raíz de la obra, no sólo se iba a manifestar en la ficción misma, sino, ya desde muy pronto, y de forma explícita, en los juicios puestos por el autor en boca del cura y del barbero sobre un amplio muestrario de novelas de caballerías de su época (I/cap. VI), pasando más adelante (caps. XLVI, XLVII y XLVIII), también en labios de estos mismos personajes, a una crítica más dilatada no sólo del género caballeresco propiamente dicho, sino incluso del teatro. Tales comentarios críticos, unidos a los emitidos por los demás personajes sobre los cuentos intercalados, convertían esta primera parte del *Quijote* en un auténtico vivero de ideas sobre la creación literaria y las relaciones historia-poesía, que aportaban al libro tanto o más interés que las propias aventuras de los dos protagonistas. La obra, pues, devenía paulatinamente materia de reflexión apasionante sobre las condiciones que las *fábulas mentirosas* han de tener para *casar con el entendimiento de los que las leyeren* y parecer relatos verosímiles; semejante vocación reflexiva a menudo se traducía en una serie de variados juegos intertextuales a modo de frecuentes citas, referencias y alusiones, en serio o en broma, a otras obras. Cervantes, además, picado por su propio juego, daba una vuelta de tuerca más en la segunda parte, haciendo de la primera, a su vez, motivo de discusión y comentarios autorreflexivos, lo cual suponía una innovación de primer orden, no sólo por la vastísima serie de

juicios emitidos acerca de la aventura vivida por sus protagonistas en sus dos primeras salidas, sino porque, de paso, establecía el verdadero alcance de su ficción, sentando las bases de su historia interrumpida y presta a reanudarse sobre un nuevo pilar aún más firme, y rompiendo de ese modo las fronteras mismas entre el texto y el mundo, la realidad y la ficción, las categorías entre la escritura y la vida. Y es que, si de partida, Cervantes ponía a un caballero en medio de un paisaje de quimeras forjadas por su propio delirio, ahora, como precisa Pageaux[29], es el propio lector el que se ve inmerso en el seno mismo de la dimensión imaginaria, con una serie de personajes *reales* plenamente al corriente de las andanzas anteriores de don Quijote y Sancho.

La novela devenía, pues, novela de la novela, en la que todos, desde el protagonista a los lectores, pasando por la instancia narrativa, sufrían el hechizo de la literatura, incapaces de deslindar sus propios límites de los de la vida real. Y es que semejante juego se tornaba aún más vertiginoso si cabe desde el momento en que el propio autor, que ya en el prólogo establecía un primer desdoblamiento con sus dudas, ambiguamente expresadas, sobre la autoría de la obra —"Aunque parezca padre, soy padrastro de don Quijote"—, fiel a su planteamiento inicial y tras hacernos creer que su papel era el de esforzado cronista empeñado en recopilar datos de aquí y de allá acerca de tan curioso personaje manchego, practicaba esa interrupción de su relato en el capítulo VIII y, con una sutil pirueta, introducía el manuscrito hallado que le permitía proseguir su narración, ya con las manos libres para comentar a sus anchas el hipotexto de Cide Hamete Benengeli, traducido por el morisco de Toledo. Tan hábil maniobra suponía, en opinión de John Jay Allen[30], un rechazo de plano de la preocupación clásica por establecer la autoridad de la narración, para así explorar los efectos múltiples del manejo y la manipulación de distintos puntos de vista. Se introducía de ese modo un primer doble plano narrativo en el que la voz que narra constantemente era puesta en cuestión por otra, la del propio Cervantes, intentando explicar el proceso de la escritura, interrogándose sobre sí misma, cuestionando la materia narrada y teorizando sobre sí misma. A su vez, otras voces esporádicas que de cuando en cuando tomaban la palabra iban a introducir nuevos planos y pers-

---

[29] D. H. Pageaux, op. cit., pág. 62.

[30] J. J. Allen, op. cit., pág. 23.

pectivas aportando a la narración un espesor y una riqueza de matices inusitados. El autor, pues, al tiempo que narraba su historia, daba idea de la ambigüedad que conlleva el acto narrativo en sí y las múltiples facetas que le son inherentes. Abría así Cervantes, más o menos conscientemente, el camino, como quedó dicho, a la novela moderna —por más que su lección sólo fuera recogida mucho más tarde y todavía los prestigios del narrador omnisciente siguieran marcando su impronta durante siglos—; novela moderna siempre que entendamos tal concepto en el sentido de la puesta en cuestión constante del modelo que la conforma, hasta el punto de hacer de ese cuestionamiento, como veíamos en la definición de Marthe Robert, el tema prioritario de ese género[31]. El *Quijote,* en ese aspecto, sin duda lo es por cuanto que toma conciencia del prestigio de que está investido el acto de novelar, y las contradicciones que su ejercicio conlleva.

10. LOS PERSONAJES: VARIEDAD Y TIPOLOGÍA

Otro aspecto que contribuiría a la plena modernidad del libro era el tratamiento que Cervantes imprimía a sus personajes. La variadísima fauna que rodea a los protagonistas —unos 607 personajes masculinos y 62 femeninos—, al tiempo que constituye un retablo completo de la sociedad de su época, posee una realidad inmediata y conocida, concreta y asombrosamente auténtica. Los hay, como explica Martín de Riquer[32], inventados y creados de una sola pieza, como podría serlo Sancho, y que responden a un *tipo* corriente de la sociedad de su tiempo. Los hay que parecen tomados de *modelos vivos* aunque no se aclare su identidad. Otros derivan de modelos literarios, como doña Rodríguez y Altisidora, inspirados en la Viuda Reposada y en la doncella Plaerdemavida de *Tirante el Blanco.* Llegando incluso a introducir personajes reales de su tiempo, como Ginés de Pasamonte o el bandolero Roque Guinart, o el propio

[31] A este respecto, según precisa Marthe Robert (op. cit., págs. 11 y 12), *Robinson Crusoe* podría reivindicar otra especie de prioridad o *modernidad,* en el sentido de que refleja con mucha claridad las tendencias de la clase burguesa y comerciante salida de la Revolución inglesa. De ahí que se haya podido afirmar que la novela es un género burgués que, antes de llegar a ser internacional y universal, comenzó por ser específicamente inglés.

[32] M. de Riquer: "Cervantes". En: Jordi Llovet (ed.): *Lecciones de literatura universal.* Madrid: Cátedra, 1995 (págs. 247-260), pág. 250.

Cervantes, que irrumpe en su propia narración, como veíamos, en el momento en que da con el manuscrito ficticio de Cide Hamete Benengeli. Personajes, pues, literarios, como sacados de las distintas novelas de la época (en ese aspecto Ginés de Pasamonte, a pesar de ser real, podría pasar perfectamente por un personaje de la picaresca); y personajes trasplantados de la vida misma, de la España de su tiempo; personajes realistas que juegan a ser personajes literarios para colocarse en la órbita de don Quijote, como por ejemplo Sansón Carrasco, disfrazado sucesivamente de caballero "del Bosque", "de los Espejos" o "de la Blanca Luna"; personajes que pasan de la vida a la ficción —como Avellaneda—, de lectores de la primera parte a personajes de ficción, en la segunda, en un sinfín de mutaciones que contribuyen decisivamente a imprimir una sólida consistencia a la novela; personajes, además, caracterizados por su propio lenguaje y su propio idiolecto que los individualiza en sus respectivos estatus de venteros, mozas del partido, arrieros, curas, barberos, bachilleres, canónicos, duques, pastores, etcétera.

Ahora bien, si novedosa resultaba la puesta en práctica de esta fusión heterogénea de personajes salidos del enorme caudal de tradición literaria anterior, con el caudal no menos inmenso de tipos y caracteres tomados directamente de la España real de su tiempo, esa misma que tan bien conocía Cervantes a raíz de sus duros peregrinajes por la Mancha y Andalucía, lo fundamental, lógicamente, era la presencia del *tándem* don Quijote–Sancho —el primero de una larguísima tradición literaria posterior— concebido de una forma peculiarísima, ya que, con ambos protagonistas, Cervantes, como establece Ángel del Río[33], altera radicalmente el carácter del personaje novelesco y crea algo esencialmente distinto de sus antecesores, por ejemplo, los de *La Celestina*, *El Lazarillo*, y, en otra dirección, los pastores enamorados de la poesía bucólica. La esencia del nuevo personaje —don Quijote, y, en un plano más simple, Sancho—, según el citado crítico, consiste en que está visto *como ser vivo* actuando en un mundo real, cosa que sólo en parte, y dentro de toda clase de convenciones, ocurriría en obras anteriores. Unido a ello va algo mucho más importante: que el personaje aparece movido por una *voluntad de ser* y entregado a un *destino no previsto*, ley de la existencia humana. Lo cual, lógicamente, se traduce en una

[33] Á. del Río: *Historia de la literatura española [...]*, op. cit., pág. 484.

evolución perfectamente discernible y en un progresivo hacerse del personaje ante nuestra mirada. Personajes, pues, concretísimos, concebidos como entes esencialmente libres —los primeros, posiblemente, de la literatura universal—, alejados de toda rígida inmovilidad, y viviendo dramáticamente, como cualquier ser humano de carne y hueso, la angustiosa exigencia del instante. Y si bien semejante tratamiento ya resultaba un autentico *tour de force* en un ser tan contradictorio como don Quijote, aún más difícil resultaba aplicárselo a un personaje rústico y estereotipado como Sancho, con unos rasgos perfectamente definidos de antemano por toda la tradición folclórica salida del teatro anterior a Lope de Vega y con una función concretísima como era la de provocar la risa del espectador. La grandeza de Cervantes en este aspecto estriba en su capacidad para aceptar el modelo y al mismo tiempo transformarlo, como haría Shakespeare con los bufones del teatro inglés anterior a él. Sancho, por más que en un principio conserve todos los rasgos prototípicos del memo que hace reír, a medida que avanza el libro adquiere una enorme complejidad humana, mostrándose unas veces simple y otras agudo e inventivo; en algunas ocasiones, las más, materialista y apegado a la tierra, y en otras soñador y hasta ingenioso. Impregnado desde muy pronto del espíritu de su amo, incluso se mostrará bondadoso y blando de corazón, además de buen esposo y sensato, aspecto este último que se refleja en su innata facultad para citar refranes que son todo un muestrario de la sabiduría popular, por más que a veces lleguen a provocar la desesperación de don Quijote.

11. LA FUNCIÓN DEL DIÁLOGO

Donde mejor apreciamos, desde luego, las cualidades vitales y la autonomía de don Quijote y Sancho es en el uso libérrimo de la palabra. Nadie como Cervantes había dejado hasta ese momento que sus personajes hiciesen uso de ese don con tal libertad. Hasta el *Quijote*, como nos recuerda Canavaggio[34], fuesen paladines, pastores o pícaros, los héroes de los relatos de ficción tenían cierto derecho a la palabra; pero carecían verdaderamente de la libertad

---

[34] J. Canavaggio: "Cervantes", op. cit., pág. 81.

de usarla. Cervantes, sin sustituirlos, deja que nos muestren, por la manera en que la usan, cómo reaccionan ante el acontecimiento, lo cual es todo un privilegio, y, prácticamente, toda una revolución en la novelística. El diálogo, para Alborg[35], es el gran hallazgo de Cervantes, y el *Quijote* la primera novela del mundo en que adquiere su máxima expresión y todo su valor humano y dialéctico. Por primera vez un escritor atisbaba las enormes posibilidades que aportaba esta técnica a la novela, ya no sólo como soporte de una serie de perspectivas complementarias, sino también como medio de individualización del personaje. A cualquiera que se introduzca en las páginas del *Quijote* le es dado advertir cómo se articula progresivamente la dialéctica de la novela en función del diálogo perenne entre el *loco* y el *sensato*. A menudo se ha dicho que la presencia de Sancho en la novela tiene como única función la *otredad*, es decir, el mero hecho de que don Quijote tenga alguien frente a sí con quien hablar. Craso error, desde luego, el de negar la trascendencia de tan peculiar interlocutor, porque Sancho, además de interlocutor, es complemento y parte esencial con miras a establecer el juego de perspectivas, tan esencial en la dinámica narrativa. El diálogo entre los dos protagonistas, aun sin aspirar en ningún momento a brindar soluciones y certezas definitivas, torna transparentes las almas y da cumplida cuenta de la humanidad de ambos. Será, sin embargo, en la segunda parte del libro donde Cervantes, en plena posesión ya de los mecanismos de su obra, imprima al diálogo su máximo desarrollo y trascendencia al punto de convertirlo en elemento básico. De ahí la apreciación de Américo Castro cuando escribe que "la tercera salida no está narrada, sino entretejida en las mallas del diálogo"[36]. Todo el proceso evolutivo y espiritual de ambos personajes está en función de sus continuas pláticas. Don Quijote y Sancho, como afirma Harold Bloom[37], son, el uno para el otro, un interlocutor ideal; cambian al escucharse mutuamente; circunstancia básica ésta ya que, como sigue diciendo el crítico norteamericano, en tanto que en Shakespeare el cambio se origina cuando los personajes se oyen a sí mismos casualmente y meditan sobre lo que se desprende de lo que han oído, en el *Quijote* el proceso se

---

[35] J. L. Alborg, op. cit., pág. 148.

[36] Américo Castro: "Los prólogos al *Quijote*"; cita tomada de J. L. Alborg, op. cit., pág. 146.

[37] H. Bloom, op. cit., pág. 146.

produce gracias al diálogo. Semejante dinámica nos la describe perfectamente Angus Fletcher, en los *Colores de la mente*:

> "Mientras hablan, y a menudo discuten enérgicamente, amplían el ámbito común de su pensamiento. Todo lo que piensa cada uno de ellos es sometido a examen o crítica. Mediante un desacuerdo casi siempre cortés, más cortés cuanto más agudo es el conflicto, gradualmente establecen una zona donde dan rienda suelta a sus pensamientos, y de cuya libertad se aprovecha el lector para reflexionar sobre ellos"[38].

El diálogo, como tantas veces se ha repetido, no sólo no será estéril, sino que, antes bien, su fecundidad se traducirá en un mutuo contagio, al punto que, en tanto que asistimos a un progresivo debilitamiento de la fe de don Quijote, cada vez se torna más perceptible la ascensión espiritual de Sancho, que, de simple rústico y plebeyo, acaba participando de la locura y del espíritu, de la nobleza y de las ilusiones aventureras de su señor.

12. LA INTERPRETACIÓN DE LA REALIDAD: EL PERSPECTIVISMO

Indudablemente, todo este complejo entramado de planos narrativos, puntos de vista y opiniones encontradas obedecían a un designio previo del autor. Frente a la concepción medieval, en la que la separación entre el hombre y el mundo era prácticamente inexistente, y el ser humano era como una tabla rasa en la que quedaba impresa la realidad sin más, el Humanismo renacentista había comenzado, como apuntan F. Rincón y J. Sánchez-Enciso[39], a conceder importancia al hombre como modelador de la realidad. Las cosas no se imprimen en nosotros, sino que las *interpretamos* según el juicio de cada cual; interpretación que debe hacerse a través de la mente porque el testimonio de los sentidos es falaz. Cada observador poseerá, por tanto, un ángulo de percepción en función del cual variarán las representaciones y los juicios. De ahí el tema

---

[38] H. Bloom, op. cit., pág. 143.

[39] Francisco Rincón y Juan Sánchez-Enciso: *Historias para tu literatura* (*Siglos de Oro y XIX*). Barcelona: Teide, 1988, pág. 22.

—ya barroco— del *engaño a los ojos*, el error, como falsa interpretación de la realidad física y moral. El *Quijote*, como comenta Angel del Río[40], fue escrito en los albores de una época en la que empezaba a difuminarse la línea divisoria entre realidad e ilusión, y Cervantes se sitúa justo en el punto medio entre las dos posiciones fundamentales del pensamiento del siglo XVII: la racionalista y la barroca. Ve que la verdad del racionalismo moderno, supuestamente válida para todos los tiempos y lugares, es insuficiente para dar explicación y sentido a la vida; tampoco puede aceptar del todo la doctrina de la ascética barroca, según la cual el mundo es un sueño, ficción, tránsito sólo para alcanzar la única realidad que es la vida eterna. En esta angustiosa incertidumbre,

> "Cervantes intuye que el destino del hombre, loco o no loco, en un mundo incierto por naturaleza, no es tanto moverse entre sombras o puras apariencias, como entre una multiplicidad de realidades, perceptibles unas, soñadas otras, que al ser interpretadas de acuerdo con anhelos vitales —ilusiones, deseos, apetitos, ideas— producen efectos inesperados. No tanto perspectivismo como super-perspectivismo. Mi perspectiva es verdadera en cuanto mía, pero vivir consiste en el conflicto que se produce entre mi punto de vista y el de los demás, sin que sea siempre posible decir quién es el loco y quién es el cuerdo. Por eso la historia del hidalgo manchego está concebida desde el centro del problema básico para el hombre del postrenacimiento: ¿qué es la verdad?".

Semejante relativismo ontológico, producto de la duda sistemática frente a las cándidas certezas de un racionalismo en entredicho, halla su contrapunto en las opiniones lastradas imperantes dentro del marco social, aferrado a sus prejuicios. El vulgo, ajeno por lo general a la puesta en cuestión de los sacrosantos valores ancestrales, impone su norma, lo que se traduce en una opinión imperante, tiránica y exclusivista en asuntos tales como la distinción entre el católico y el hereje, o en el tan traído y llevado asunto de la honra. Frente a esta opinión, monstruosa y avasalladora, Cervantes, como escribe Américo Castro[41],

---

[40] Á. del Río: "El equívoco del *Quijote*". En: *Hispanic Review* 27 (1959), pág. 216.

[41] A. Castro: "El pensamiento de Cervantes". En: F. Rico (ed.): *Historia y crítica de la literatura española*, op. cit. (620-630), pág. 622.

> "opuso una visión suya del mundo, fundada en *opiniones,* en las de los altos y los bajos, en las de los cuerdos y en las de quienes andaban mal de la cabeza. En lugar del *es* admitido e inapelable, Cervantes se lanzó a organizar una visión de *su mundo* fundada en *pareceres,* en circunstancias *de vida*, no de unívocas objetividades. En lugar de motivar la existencia de sus figuras desde fuera de ellas, de moldearlas al hilo de la *opinión* según acontecía en el teatro de Lope de Vega, y agradaba al vulgo, Cervantes las concibió como un hacerse desde dentro de ellas, y las estructuró como unidades de vida itinerante, que se trazaban su curso a medida que se lo iban buscando."

Tal es la base de tan debatido problema del perspectivismo cervantino, planteado por el propio Américo Castro y por Ortega y Gasset, y analizado posteriormente por Spitzer en su importante ensayo "Linguistic perspectivism in the *Don Quijote*"[42]. No hay dos lectores, en opinión de Harold Bloom[43], que den la impresión de haber leído el mismo *Quijote*. Cervantes, gracias al multiperspectivismo que establece en su novela, observa el mundo por él creado, como explica Edward C. Riley[44], desde los puntos de vista de los personajes y del lector en igual medida que desde el punto de vista del autor. Es como si estuviera jugando con espejos o con prismas. Mediante una especie de proceso de refracción, añade a la novela —o crea la ilusión de añadirle— una dimensión más. Anuncia esa técnica de los novelistas modernos mediante la cual la acción se contempla a través de los ojos de uno o más de los personajes en ella implicados, si bien Cervantes no se identifica con sus propios caracteres en el sentido acostumbrado. Lo que desde un punto de vista es ficción, es, desde otro, *hecho histórico* o *vida*. Lo que en un principio parece la narración de un simple cuento o historia chusca e intranscendente, bien pronto adquiere una clara complejidad narrativa en la que el narrador que, por un momento, parecía pretender quedar al margen de la ficción actuando como simple cronista, a partir del momento de la introducción del manuscrito de Cide Hamete, altera su posición, pasa de cronista a editor permitiéndose, cual si

---

42 Leo Spitzer: *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*. New Jersey: Princeton U. P., 1948, págs. 41-85.

43 H. Bloom, op. cit., pág. 140.

44 Edward C. Riley: "Literatura y vida en el *Quijote*". En: Francisco Rico (ed.): *Historia y crítica de la literatura española*, op. cit. (págs. 662-673), pág. 670.

fuera un lector más, enjuiciar y criticar su propia historia, presentada como obra original del cronista árabe y traducida por el morisco aljamiado. De ese modo, casi sin darse cuenta, el lector queda preso en una densa maraña que le impide discernir dónde acaba la ficción y dónde empieza la realidad; maraña que aún se tornará más tupida a medida que nuevos narradores, refiriendo sus respectivas historias, introduzcan nuevas perspectivas; o cuando, en la segunda parte, los lectores de la primera pasen a la ficción.

13. EL *QUIJOTE* COMO JUEGO DE ESPEJOS

¿Dónde la vida y dónde la literatura en medio de tan tupido entramado? ¿Quién asume la fiabilidad de los juicios emitidos tras ese modo sutil de borrar una a una las pistas? ¿Dónde acaba la verdad y dónde empieza el juego tras ese complejo artificio pirandeliano *avant la lettre* en que los personajes ficticios de la primera parte adquieren rango autónomo en la segunda y son recibidos por doquier como héroes de leyenda bufa por otros personajes reales que pugnan a su vez por proseguir la locura del caballero al albur de su fantasía cruel? ¿Hasta dónde era posible seguir semejante encabalgamiento de planos y niveles narrativos? Porque Cervantes, como un experimentado prestidigitador, entusiasmado por su propio juego, no dudará incluso en introducir al falsario Avellaneda, como nos habría acabado metiendo en su retablo a nosotros, lectores del futuro, de haber tenido tiempo y ocasión. Ese disociarse armónico del autor, ese contagiarse e introducirse en la piel de tantos y tantos narradores y personajes, refiriendo cada uno su historia, hablando cada cual su propio lenguaje, emitiendo cada uno sus propios pareceres, mientras él, Cervantes, sobrevolaba, divertido, por encima de todos ellos, puntualizando aquí y allá, *deus ex machina* de todo un universo, era sin duda su gran aportación a la literatura y su gran invento. Nunca una novela había alcanzado una profundidad tal, una densidad tal, un grado de complejidad y verismo tales. Nunca una historia y unos personajes habían adquirido tal grado de trascendencia y verosimilitud por mor del manejo de una técnica tan refinada. Los personajes básicamente planos —empleando la terminología de E. M. Forster[45]— a los

---

[45] Edward Morgan Forster: *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate, 1985, pág. 73 (Edición original: *Aspects of the Novel*. Pelican Books, 1966).

que hasta entonces había estado acostumbrado el lector, asumían ahora tal pluridimensionalidad, que no es de extrañar que acabaran pareciendo tan de carne y hueso como el propio Cervantes.

No resulta, pues, descabellado aventurar que el *Quijote* es la *summa* novelística de su tiempo, un compendio maravilloso en el que toda la materia narrativa anterior es utilizada y fusionada con una intuición y un saber tales que, al tiempo que le infunde un nuevo sentido y una nueva dimensión, la potencia y le da una nueva proyección. Tal es y será el secreto de los grandes clásicos que, sin desdeñar lo antiguo, innovan y abren nuevos caminos, algunos tan trascendentes como esta novela. Porque el *Quijote* es el gran libro que es gracias, entre otras cosas, a la sabia herencia que Cervantes sabe recoger y transformar. Nada surge de la nada, ni siquiera los primeros textos escritos de la historia que son, sin duda, plasmaciones de una dimensión oral que se pierde en los albores del tiempo. El gran mérito de Cervantes fue probablemente eludir la fragmentación genérica, con sus consabidas limitaciones, en que se movía la novela de su época, para demostrar que este género estaba llamado a más altos fines, como se vería más tarde. Son muchos los cervantistas que han rastreado toda esa amplísima herencia con resultados sorprendentes: desde la novela artúrica y carolingia, hasta la caballeresca, la bizantina, la morisca, la pastoril o sentimental y la arcádica están aquí presentes[46]. Síntesis, como afirma Canavaggio[47], de todas las formas de ficción que gozaran de las preferencias de los hombres del Renacimiento, del mismo modo que no hay convención narrativa que Cervantes no utilizara ni procedimiento estilístico del que no se sirviese. En efecto, íntimamente fundidos en el crisol de su novela, encontramos desde la forma altamente retórica —los discursos de don Quijote y concretamente el de la "Edad de Oro" (I/cap. XI)—, pasando por el estilo de la novela picaresca —la aventura de los galeotes y, sobre todo, con la figura de Ginés de Pasamonte (I/cap. XXII)—, hasta la incorrección de corte y tono populares, en el habla de Sancho o del pastor Pedro (I/cap. XII); el estilo de la novela pastoril —el episodio de Marcela y Grisóstomo (I/caps. XII, XIII, XIIII)—, el de la novela morisca —la "novela del Cautivo" (I/caps. XXXIX, XL y XLI)—, el de la novela corta de ambiente italiano —"El Curioso impertinente" (I/caps.

---

[46] Ver C. Segre, op. cit., pág. 684.

[47] J. Canavaggio: "Cervantes", op. cit., pág. 74.

XXXIII, XXXIIII y XXXV)—, el estilo epistolar —desde la misiva amorosa grave y trascendente, como son la de Luscinda a Cardeño (I/cap. XXVII), o la de Camila a su esposo Anselmo (I/cap. XXXIIII), a la amorosa paródica, como es la de don Quijote a Dulcinea (I/cap. XXV), sin olvidar las que se ve precisado a dictar Sancho Panza, magistrales por su naturalidad, su gracia y su estilo directo y familiar, o las que su mujer, Teresa Panza, escribe a su marido y a la duquesa (II/cap. LII)—; y, desde luego, la magia del diálogo, probablemente el mayor acierto estilístico de Cervantes: igualmente magistral en el período largo, cuando la conversación fluye pausada y cadenciosa, como cuando las réplicas breves se alternan y el diálogo se torna vivaz, enlazándose continuamente preguntas y respuestas. Si a todo ello unimos la maestría en la descripción estática de los detalles y la dinámica de los acontecimientos más turbulentos, así como el arte de caracterizar a sus personajes por medio, como decíamos, de un idiolecto concreto e individualizado, apreciaremos hasta qué punto Cervantes siguió al pie de la letra los dictados de ese fingido amigo que, en el prólogo, le aconseja que

> "a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo, pintando, en todo lo que alcanzáredes y fuera posible, vuestra intención; dando a entender vuestros conceptos sin intrincarlos ni oscurecerlos. Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se vuelva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla."

Una novela, pues, que es una síntesis de vida y literatura, de vida vivida y vida soñada, como explica el cervantista inglés Edward C. Riley[48], basada en la armonización de contrarios, o, como escribe Angel de Río[49], "en un equilibrio prodigiosamente mantenido por el autor entre oposiciones radicales: ser-parecer; realidad-fantasía; locura-discreción; drama-comedia; lo sublime y lo grotesco,

---

[48] E. C. Riley: *Cervantes's Theory of the Novel.* Oxford: Clarendon Press, 1962; trad. esp., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid: Taurus, 1966, pág. 32.

[49] Á. del Río: "El equívoco del *Quijote*", op. cit., pág. 202.

etcétera.", todo perfectamente integrado en una unidad superior donde, bajo un entorno de realidad concreta y, nos atreveríamos a decir, doméstica, subsisten, no lo olvidemos, los prestigios y las virtudes de lo heroico y de la literatura galante —amores exaltados, fidelidades eternas, bellezas etéreas, dolores inconcebibles, sentimientos exacerbados, aventuras extraordinarias, desesperaciones atroces, duelos, disfraces, raptos, *quid pro quos*, reconocimientos, etcétera— que las desdichas del caballero tornan constante parodia. Todos los registros, desde el cómico al noble, se funden y se oponen en el *Quijote*, erigiéndose, gracias a la singular maestría de Cervantes, en una forma genérica cuya verosimilitud remite a la propia vida, donde lo trágico y lo cómico, el realismo y el idealismo son parte consustancial de la cotidianeidad.

14. INTERPRETACIONES DEL *QUIJOTE*

Durante siglos el *Quijote* ha hecho correr auténticos ríos de tinta, sin contar el número infinito de influencias más o menos claras, más o menos veladas, en innumerables escritores y obras a lo largo de casi cuatrocientos años. De simple novela cómica y epopeya burlesca, el libro, a raíz de determinadas lecturas menos superficiales, empezó a ser considerado un auténtico vivero ideológico, susceptible de innumerables enfoques. Durante el siglo XVII, no obstante su éxito, sus continuas traducciones a los principales idiomas europeos y sus primeras influencias, el *Quijote* no pasó de ser estimado como una obra de puro entretenimiento, pensada simplemente para satirizar y hacer reír. A lo largo del siglo XVIII, surge ya una clara corriente cervantista de corte crítico y erudito que, reconociendo en el *Quijote* un *clásico*, se apresta a llevar a cabo las pertinentes glosas, aclaraciones, comentarios, notas e interpretaciones que tan rica obra ofrece. Por un lado, un sector crítico se consagra a la exégesis del texto, con el objetivo de esclarecer determinados pasajes oscuros, descifrar alusiones o descubrir posibles fuentes; al mismo tiempo, se inicia un tipo de investigación centrada en la vida del escritor y sus posibles repercusiones en una obra cuya transparencia permite desde muy pronto advertir todo tipo de interconexiones. Por otro lado, como pone de relieve Alborg[50], surge otra corriente que, dejando

[50] J. L. Alborg, op.cit., pág. 170.

a otros el cuidado de la letra y el documento, se aplica la explicación de índole filosófica, pretendiendo desentrañar el contenido ideológico de la novela, su intención final, el significado de sus protagonistas, el valor de sus símbolos y sus mil posibles implicaciones con los más variados temas de la cultura, corriente ésta llamada a un fructífero porvenir. Cierto que las andanzas de don Quijote, como precisa Canavaggio[51], siguen haciendo reír; pero ese mundo poético forjado por él y que mantiene con el mundo real una relación problemática, se carga de un significado condicionado, por ejemplo, por la decadencia del poderío español: don Quijote pasa a ser considerado arquetipo de un país incapaz de resolver sus propias contradicciones.

Ahora bien, habría que esperar al siglo XIX para que surgieran las primeras grandes interpretaciones de la novela. Tal honor le cabe esencialmente a los románticos alemanes que, en palabras de Harold Bloom[52], ven ya a don Quijote como un héroe, y no como un loco, negándose a leer el libro principalmente como una sátira y encontrando en él una actitud metafísica o visionaria en relación con el afán aventurero del hidalgo. Friedrich von Schlegel, concretamente, es el primero en descubrir la imagen de un Quijote romántico y de un Cervantes cuya originalidad y grandeza pueden equipararse plenamente a las de genios como Shakespeare o Goethe. La antinomia presente en la mayoría de los espíritus románticos entre el ideal inaccesible y la realidad mediocre halla su plasmación no sólo en el personaje central, don Quijote, sino también en la pareja antitética que éste conforma con Sancho. Don Quijote, a imagen y semejanza del héroe romántico, es un espíritu idealista que continuamente ve frustradas sus ilusiones a medida que se enfrenta con un mundo mediocre y mezquino que, si bien acaba venciéndolo, no por ello torna menos admirable su empresa quimérica. Esta antinomia ideal-realidad, espíritu-materia, alma-cuerpo, sueño-vida, presente a lo largo de la novela, adquirirá aún mayor relevancia en Schelling; su interpretación del *Quijote* resultará decisiva al ver en su gesta la realización simbólica de la perenne lucha del espíritu humano, que aspira a lo infinito y que sin cesar se ve atada a lo finito. Posteriormente, Jean Paul resaltará el juego que trasciende la locura del protagonista, y Byron dirá que, de todas

---

[51] J. Canavaggio: "Cervantes", op. cit., pág. 79.

[52] H. Bloom, op. cit., pág. 114.

las historias, la de don Quijote es la más triste precisamente porque nos hace reír. Anthony Close[53] resume en tres tendencias fundamentales la aportación crítica de los románticos alemanes: 1) La idealización del protagonista y el rechazo del propósito satírico del libro. 2) El descubrimiento en el *Quijote* de un simbolismo de la relación entre el espíritu humano y la realidad, o de la historia española. 3) La interpretación de este simbolismo y del espíritu y el estilo de la obra en términos de una ideología, una estética y una sensibilidad modernas. Semejante tipo de aportaciones resultan, como es lógico suponer, trascendentales, ya que, gracias a ellas, se empieza a desarrollar una concepción nueva de la novela. Síntesis del drama y de la epopeya, la aventura quijotesca, como escribe Canavaggio[54], devendrá el símbolo del encuentro del Ser y del No-Ser; una odisea mítica donde se expresa la dualidad humana, y cuyo protagonista se perfila como el héroe de nuestro tiempo. Críticos de la talla de Bouterwek, Sismundi y Lochart se encargarían de transmitir tales interpretaciones al resto de Europa, y, naturalmente, a España, influyendo decisivamente en la escuela de Nicolás Díaz Benjumea, que ve en el *Quijote* una sutil alegoría del autor y la historia. Desde entonces, la crítica cervantista no cejará en su empeño de definir, esclarecer y valorar la genial creación de Cervantes, convertida ya en un auténtico mito, que actuará como punto de referencia sobre escritores y críticos de todas las nacionalidades.

Frente a la interpretación optimista propia, por lo general, de la tradición romántica salvo en el comentado caso de Lord Byron, surge, ya en plena época realista, la interpretación pesimista de Juan Valera, tal como aparece en su estudio sobre el *Quijote* de 1864, que, posteriormente, en nuestro siglo, hallará un amplio eco en Ramiro de Maetzu. Para Valera, "en ningún pueblo echó tan hondas raíces como en España el espíritu caballeresco de la Edad Media; en ningún pecho más que en el de Cervantes se infundió ese espíritu con más poderosa llama; y nadie se burló de él más despiadadamente"[55]. Según este enfoque, el *Quijote* sería un libro negativo y destructor de las ideas heroicas vigentes durante siglos en Europa y con tan hondas raíces en el suelo hispáni-

---

[53] Anthony Close: *The Romantic Approach to Don Quixote, a Critical History of the Romantic Tradition in "Quixote" Criticism.* Cambridge University Press, 1978.

[54] J. Canavaggio: "Cervantes", op. cit., pág. 80.

[55] Cita tomada de J. L. Alborg, op. cit., pág. 187.

co. Ahora bien, semejante opinión pronto se vería refutada por críticos de la talla de Menéndez Pidal, que, en su estudio *Cervantes y el ideal caballeresco*, después de pasar revista al grupo de autores que a lo largo del siglo XIX sostuvieron opiniones de la índole de Valera —concretamente Lord Byron, Eugenio Rosseuw-Saint-Hilaire o Léon Gautier—, presenta una lista infinitamente más amplia de nombres —filósofos, críticos y literatos, desde Hegel y Víctor Hugo, pasando por Wordsworth, Louis Viardot, Gibson Lochart o el mismo Schelling—, casi todos ellos pertenecientes, desde luego, a la tradición romántica, que vieron en el *Quijote* la encarnación del noble ideal, en modo alguno escarnecido, sino antes bien respetado en todo momento por Cervantes. Por primera vez, un libro como el *Quijote* dejaba plenamente de manifiesto la enorme riqueza que atesoraba, lo que permitía, en buena lógica, tan encontradas posiciones, fruto, a menudo, del propio temperamento del lector, que, sin darse cuenta, se veía reflejado en sus páginas.

La generación del 98 iba a convertir el *Quijote*, ya en el siglo XX —y coincidiendo con el tercer centenario, en 1905, de la aparición de su primera parte—, en una de sus piedras angulares. El auge del ensayo y la inquietud por lo propiamente hispánico iban a propiciar un amplio abanico de interpretaciones apasionantes, aunque la mayoría de índole filosófica y un tanto ajenas a la problemática específicamente literaria de la obra. Sobresale, cómo no, la *Vida de Don Quijote y Sancho*, todo un clásico de la bibliografía cervantina, que da Miguel de Unamuno a la imprenta en 1905. Unamuno, inspirándose aún en las concepciones románticas, ve en el libro de Cervantes la plasmación de una espiritualidad propia de la esencia histórica del pueblo español; su exaltación apasionada de los valores trascendentes y simbólicos del héroe llevan el mito del *quijotismo* a una altura impresionante. De similar tendencia, aunque sin el ímpetu iluminado de Unamuno, es, como comenta Alborg[56], el ensayo de Ramón y Cajal, aparecido también en 1905, *Psicología de Don Quijote y el quijotismo*. Análogos puntos de vista mantendrán Ganivet, Azorín y Ortega y Gasset. Este último, en 1914, da a la luz su importante ensayo *Meditaciones del Quijote*, otro clásico de la bibliografía cervantina, que, junto con el *Cervantes* de Savj-López y el estudio de Menéndez Pidal sobre la elaboración de la novela,

---

56 J. L. Alborg, op. cit., pág. 188.

van aportando, como nos recuerda Martín de Riquer[57], desde puntos de vista muy diversos, una nueva tonalidad al cervantismo. Ortega, concretamente, toma como punto de partida la novela de Cervantes para reivindicar la cultura y la razón vital, para así controlar la sensualidad anárquica propia de la cultura española, al tiempo que proclama un nuevo valor: la vida radicada en el yo de cada ser humano. Importantes en esa época son, asimismo, el ensayo de Bonilla y San Martín, *Don Quijote y el pensamiento español*, o la famosa *Guía del lector* dada a la imprenta por Salvador de Madariaga en 1926, estudio en el que ya se esbozan cuestiones relativas al problema específicamente literario de la creación o el de la composición de la novela.

Ahora bien, ninguno de los estudios anteriormente citados puede equiparse, por su trascendencia e innovación, al libro de Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, publicado en 1925 y del que, casi cincuenta años mas tarde, en 1972, aparecería una nueva edición ampliada y con notas del autor y de Julio Rodríguez-Puértolas. Por primera vez, un crítico se enfrentaba con la totalidad del *Quijote* como obra de arte y pensamiento; lo doctrinal, sin caer en la divagación y lo intuitivo, sino, antes bien, apoyando constantemente sus aseveraciones en el texto; y, lo realmente novedoso: el análisis de los problemas estrictamente estéticos que afectan a la génesis, la composición y la estructura de la novela. Urgía, después de tanto fárrago interpretativo, remontarse a la obra en sí. Castro considera, en palabras de Andrés Amorós[58], que el tema central del libro es la preocupación renacentista por las relaciones entre la literatura y la historia (la realidad), y que, para solucionarlo, Cervantes presenta esta realidad desde puntos de vista encontrados, de modo que acaba convirtiéndose en una *realidad oscilante*, relativa, que depende del yo que la interprete (don Quijote o los demás); es el famoso perspectivismo al que hemos venido aludiendo, como signo básico del realismo cervantino y de su modernidad.

> "Vivir para Cervantes —escribe el propio Américo Castro, en un nuevo ensayo suyo posterior, *Hacia Cervantes*— no es un saber ni un discernir esto de aquello, ni buscar fondos de verdad tras las fugaces

---

[57] M. de Riquer: *Nueva aproximación al "Quijote"*, op. cit., pág. 175.

[58] Andrés Amorós: "Introducción". En: M. de Cervantes: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Ediciones SM, 1999, pág. 25.

e inseguras apariencias de cuanto nos rodea —puro *engaño a los ojos*, según una frase cervantina usada con otro motivo—. Ni consiste el vivir en el esfuerzo para librar un mundo nuevo o mejor, merced al hallazgo de principios firmes fundados en experiencia natural o moral. A Cervantes y a sus personajes no les inquieta que el mundo de los hombres progrese o retrograde; ni pretende tampoco el autor llevarnos a explorar, como Shakespeare, los abismos tenebrosos de unas conciencias azotadas por un destino más buscado que sobrevenido. Cervantes nos hace ver simplemente cómo el fluir de la existencia emana de la fascinante conjugación de las ilusiones, de las creencias y de las esperanzas con la marcha del propio vivir y con el hecho de objetivar esa interacción exterior-interior en actos humanos. Contemplamos las personas hacia dentro de ellas mismas lo mismo que hacia fuera, en una doble perspectiva creada por una introspección y *extrospección* simultáneas. Don Quijote lleva dentro de sí, en forma bien transparente, a Alonso Quijano y se proyecta al mismo tiempo en el Caballero de la Triste Figura. El autor-poeta logra, merced a tan nueva concepción, crear personajes de múltiples dimensiones, cada uno de los cuales se relaciona con los restantes en formas y combinaciones variadísimas"[59].

Obras como la de Américo Castro, o el interesante libro de Helmut Hatzfeld, aparecido en alemán, en 1927, *El 'Quijote' como obra de arte y del lenguaje,* en el que aplicaba sus teorías sobre la estilística a la obra de Cervantes, indicaban el camino a seguir a la crítica posterior. Sin olvidar, desde luego, las grandes cuestiones ideológicas inherentes al texto, tan rico como para ofrecer una amplísima gama de respuestas a todas las generaciones, apremiaba desentrañar los secretos de la composición y elaboración de la novela, así con toda la problemática inherente a la estructura del libro y a la variadísima gama de procedimientos estilísticos de los que se sirviera Cervantes. De ahí el interés de las aportaciones de Spitzer, especialmente en su citado estudio *Linguistic Perspectivism in the 'Don Quijote'* (1948), ahondando en el tema del multi-

---

[59] A. Castro: *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 1967, págs. 247 sig.

perspectivismo de la genial creación cervantina; de Casalduero —*Sentido y forma del 'Quijote'* (1957)—; o de Parker —*Fielding and the structure of 'Don Quijote'* (1956)—; o la no menos novedosa de Russel —*'Don Quixote' as a Funny Book* (1969)—, tratando de recuperar el sentido histórico del texto y considerándolo, de nuevo, como obra esencialmente cómica; sin olvidarnos del apasionante libro de Luis Rosales, *Cervantes y la libertad* (1960), que celebra el progresivo cambio de la crítica cervantina en pro de la esencia de la obra:

> "Al *Quijote* —escribe Rosales[60]— le faltan comentarios interpretativos y le sobran devociones gramaticales, distingos que no distinguen nada, desenterramientos de huesos y fechas, literatura comparada, esotéricos estudios sobre Cervantes cosmógrafo, Cervantes y el derecho de gentes, Cervantes erasmista, Cervantes reaccionario o revolucionario, y otros pasatiempos y profesorerías. Hoy va cambiando la crítica cervantina, que se atiene, generalmente, a interpretar la obra".

A la altura en que nos hallamos, resulta de todo punto imposible hacer un balance de las infinitas disertaciones sobre el *Quijote*, sobre el héroe como sobre el método narrativo cervantino, sobre la imagen del hombre y de la vida que nos ofrece Cervantes. Son tal la cantidad y variedad de juicios filosóficos y riquezas morales que las diferentes generaciones han vertido sobre la novela, que ningún examen podría abarcarlos. Ninguna obra maestra de la literatura mundial, ni siquiera *Hamlet*, ha alcanzado tan dilatado ámbito de conocimiento, ni se ha erigido en fuente de placer y de admiración tan copiosa y duradera para el lector de cualquier nacionalidad. Ninguna época, desde que vio la luz, la ha ignorado. Nacida en una coyuntura crucial de la historia europea, su grandeza radica esencialmente en su capacidad asimilatoria del cúmulo de corrientes ideológicas que confluyen en ese momento histórico del tránsito del Renacimiento al Barroco, de la claridad luminosa renacentista, al mundo especular donde todo se torna apariencia, duda y confusión del Barroco; así en su don casi milagroso de reflejar los grandes interrogantes de la condición humana en el preciso instante en que se producía el tránsito histórico del yo

---

[60] Luis Rosales: *Cervantes y la libertad*. Madrid: Gráficas Valera, 1960, pág. 67.

trascendente al yo inmanente; el yo medieval amodorrado en su universo estable, al yo moderno en que, la toma de conciencia de la precariedad de su propia inmanencia y la progresiva pérdida de los asideros trascendentes, le hace enfrentarse al dilema del ser y no ser, en un mundo en que, como establece Ángel del Río[61], el hombre no puede o no sabe distinguir entre la verdad y la imagen de la verdad que él mismo se forja, movido por sus instintos, sentimientos, pasiones, ilusiones y apetencias.

El gran mérito del *Quijote*, como el de gran parte de la obra de Shakespeare, es el de haber planteado crudamente la nueva condición del hombre del Post-Renacimiento; las terribles contradicciones de su existencia de ser para la muerte; las interrogaciones sin fin que continuamente se le plantea, desde qué es el bien y qué es el mal, hasta qué es la verdad, pasando por el problema del conocimiento y de la apariencia. Es tal el caudal de cuestiones planteadas y el modo de enfocarlas, que a nadie puede extrañar tan vasta gama de interpretaciones. Ya el propio Ángel del Río, en su importante ensayo "El equívoco del *Quijote*", de 1959, trataba de resumir los términos básicos que podría entrañar el sentido de esta novela, tan problemática y equívoca en muchos aspectos:

> "¿Es la historia de este grotesco y sublime loco una afirmación de fe, una exaltación del idealismo; o es una irrisión escéptica de todo anhelo ideal? ¿Se trata de la máxima expresión del impulso activista de España o es más bien una crítica desengañada que alumbra la decadencia de ese impulso? ¿Salva Cervantes las ilusiones de su juventud heroica en el dominio de la fantasía creadora o se ríe, con risa que a veces puede llegar a lo cruel, de esas ilusiones? ¿Destruye el *Quijote* el espíritu caballeresco o lo eleva a sus últimas consecuencias? ¿Es el gran libro que mató a un gran pueblo, como dijera por primera vez Byron, o la creación épica que fija en el mundo del arte el gesto atrevido e ilusorio de ese pueblo? Y en otro sentido, ¿es Cervantes un racionalista o es un católico, un reaccionario, verbo de la Contrarreforma? Y su arte, ¿es cifra y compendio del arte renacentista o es acabada expresión del espíritu barroco?"[62]

---

[61] Á. del Río: *Historia de la literatura española*, op. cit., pág. 489.
[62] Á. del Río: "El equívoco del *Quijote*", op. cit., pág. 201.

Si todo esto ha sido apreciado por la crítica de todos los tiempos es porque, de algún modo, todo está presente en el libro, como todo, ciertamente, está en la vida. El *Quijote* es una *summa* porque, como tal, engloba todo un universo sin distingos, el propio de la condición humana. Si la obra pudiera parecer equívoca es porque se limita pura y llanamente a reflejar el equívoco de la vida misma y de un mundo que no se caracteriza precisamente por sus certezas. Queda, eso sí, el asunto de su posible negatividad. La opinión defendida por Byron y, posteriormente, por Valera y Maetzu, sobre lo que el *Quijote* entraña de ensañamiento del ideal heroico y su posible nefasta influencia en la decadencia hispánica al ridiculizar un modelo de conducta y suscitar la duda en la mente de los españoles de la época, es harto discutible. Atribuir semejante intención resentida a Cervantes supone efectuar una lectura sesgada del libro. La decadencia, con y sin Cervantes, estaba ahí presente y sus causas aparecen hoy día lo suficientemente probadas como para no seguir defendiendo tales presupuestos. Por lo demás —y tal es la grandeza de Cervantes— lo que el libro denuncia y advierte es el problemático futuro del utópico ideal frente a la ola de materialismo que empieza a invadir Europa por aquel entonces. Si el hidalgo manchego fracasa continuamente en el mundo de la realidad es porque la índole de su estatura moral y espiritual hace de él un inadaptado; sin embargo, y eso es lo esencial, su aparente fracaso en el plano de la realidad no puede ocultarnos su triunfo en la dimensión espiritual, su ejemplo, en palabras de Ángel del Río[63], de nobleza humana, encarnación de la aventura espiritual del hombre en busca de un absoluto ideal y ético.

La lección, pues, de negativa devendría positiva, y más aún cuando vemos, como pone de relieve Alborg[64], que, frente a los que puedan seguir pensando y defendiendo que los equívocos e incertidumbres que siembran el *Quijote* puedan entrañar toda una lección de pesimista inhibición, la obra proclama, por encima de todo, la necesidad de vivir, de actuar, de mantener la creencia y la dignidad incluso en medio de la más cruda adversidad. Para entonces, además, siempre nos queda la risa —“el gran paliativo de la angustia”—, no la risa sardónica y cáustica de Quevedo, sino esta otra, humana y comprensiva, de

[63] Á. del Río: *Historia de la literatura española*, op. cit., pág. 491.

[64] J. L. Alborg, op. cit., pág. 177.

Cervantes. Gracias a ella, como escribe Ángel del Río[65], "realiza el milagro de salvar todos los valores de que se está riendo, entre ellos el más alto de todos, la dignidad del hombre, y de convertir en paradigma de esa dignidad al pobre loco manchego, el héroe grotesco".

Es perfectamente explicable, por tanto, que el *Quijote* haya acabado por convertirse, como recuerda Alborg[66], en un insondable receptáculo de ideas, de representaciones, de formas de vida y de arte de la más asombrosa variedad. Esta riqueza y "el carácter contradictorio de la realidad que la obra refleja", explican sus múltiples virtualidades, los infinitos caminos interpretativos; interpretaciones que sin duda continuarán a lo largo de las generaciones, que seguirán viendo en este libro aspectos novedosos e ilustrativos de nuevas formas de vida. "¿Podrá definirse alguna vez lo *peculiarmente cervantino*?", se pregunta Harold Bloom[67], citando a continuación el intento de definición de tal concepto por parte de Erich Auerbach, el cual, aun creyendo que es imposible aprehenderlo con simples palabras, escribe:

> "No es una filosofía, no es una tendencia, ni siquiera una preocupación por la inseguridad de la existencia humana o por la fuerza del destino, como en Montaigne o en Shakespeare. Es una actitud ante el mundo, y también ante los temas de su propio arte, actitud en la que se destacan por encima de todo dos cualidades: la valentía y la ecuanimidad. Al lado del goce que le produce el juego multiforme de lo sensible, hay en Cervantes, siempre, un no sé qué de áspero y orgulloso, muy meridional. Este algo impide a nuestro poeta tomar demasiado en serio el juego" (trad. de I. Villanueva y E. Imaz)[68].

Bloom, con todo, se resiste a creer que tales palabras den cuenta plenamente de la esencia de ese *Quijote* que él se empecina en leer, deleitándose en su polivalencia y en la sabiduría de sus dos protagonistas, "los dos personajes

---

65 Á. del Río: "El equívoco del *Quijote*", op. cit., pág. 216.
66 J. L. Alborg, op. cit., pág. 178.
67 H. Bloom, op. cit., pág. 156.
68 Ibídem.

literarios más grandes del canon occidental, si exceptuamos el triple puñado de personajes shakespearianos que están a su altura"[69].

15. EL *QUIJOTE* COMO MODELO

Desde que, a principios del siglo XVIII, Fielding y, posteriormente, Smollet y Sterne, tomaran el *Quijote* como punto de referencia de su quehacer novelístico, la influencia de la obra de Cervantes no ha hecho más que acrecentarse, fecundando la inspiración de escritores de todas las nacionalidades que constantemente han reconocido su deuda con el escritor español. Hoy día no se concibe, por ejemplo, el nacimiento de la novela inglesa moderna a lo largo del siglo XVIII sin la influencia de Cervantes. Las dos obras más importantes de Fielding —*Joseph Andrews* (1742) y *Tom Jones* (1749)— son ampliamente deudoras del *Quijote* no sólo en cuanto a las técnicas narrativas utilizadas, sino también en lo que se refiere al espíritu que las impregna, lleno de tolerancia y comprensión, de humor y de contraste entre idealismo y materialismo. Y si ya el propio Fielding reconocía abiertamente la impronta cervantina, lo mismo ocurrirá con Sterne, que, en su *Tristram Shandy* (1760-1767) no se cansa de prodigar alabanzas a Cervantes, imitándolo no sólo en la construcción paródica de su libro y en el empleo de fuentes ficticias, sino también en la continua ironía y el humorismo de los que hace gala su libro. Pero no quedaría ahí ni mucho menos tal influencia de Cervantes sobre la novela en lengua inglesa; a lo largo del siglo XIX, novelistas de la talla de Dickens, Melville o el propio Mark Twain —norteamericanos los dos últimos—, se inspirarían, en mayor o menor grado, en el *Quijote* a la hora de gestar sus ficciones. *Los papeles póstumos del club Pickwick* (1836-1837) de Dickens, por ejemplo, es un claro caso de influencia directa: idéntico conflicto entre la vida y la imaginación romántica del protagonista; idéntica ironía tragicómica; idéntica utilización del tándem Mr. Pickwick-Sam Weller, que da lugar igualmente a continuos diálogos llenos de humor y patetismo. ¿Y cómo no ver en la quimera quesin cesar guía al capitán Ahab

[69] H. Bloom, op. cit., pág. 157.

en *Moby Dick* (1850) el mismo sueño utópico que continuamente mueve a don Quijote? ¿O en la situación esencialmente cómica de *Un yanqui en la Corte del Rey Arturo* una repetición del entorno anacrónico en el que se mueve don Quijote?

En Francia, a diferencia de Inglaterra, *Don Quijote,* si bien gozó igualmente de una notable popularidad a lo largo de los siglos XVII y XVIII, justo es reconocer que no fue de igual modo comprendido: nadie, como sostiene Philippe Van Tieghem[70], fue capaz de ver el contraste patético que ofrecía entre el espíritu poético y el espíritu de la prosa, ni su sentido metafísico implícito en todo lo concerniente al ser y al parecer, la fe y la razón, lo real y lo imaginario. Los lectores de entonces sólo retuvieron de la novela la serie de aventuras bufonescas ante las que tan contradictoriamente reaccionaban dos individuos tan grotescos el uno como el otro. Habría, por tanto, que esperar al siglo XIX para que los diversos significados del libro fueran apreciados y valorados, algo que se logró gracias, sobre todo, al renovado espíritu con que la obra fue considerada por escritores familiarizados ya con la literatura inglesa y alemana, donde el valor simbólico primaba sobre todo lo demás. Los primeros en abrir brecha fueron Bernardin de Saint-Pierre y Chateaubriand, pero donde mejor se aprecia la influencia cervantina es en Stendhal y, posteriormente, en Flaubert. El entusiasmo del primero por el *Quijote* queda reflejado ya en esa magnífica autobiografía que es la *Vida de Henry Brulard,* donde Stendhal nos refiere su primera lectura del libro, con sólo siete años, recién fallecida su madre y en plena época de duelo, hasta el punto que su padre le recriminaba cuando le oía reír mientras leía determinados pasajes de la novela. Sus dos grandes personajes de ficción, Julián Sorel, en *Rojo y Negro* (1830), y, más aún, Fabricio del Dongo, en *La Cartuja de Parma* (1839), portarán claros destellos quijotescos, el primero oponiendo su particular código idealista del honor a la vulgaridad de su mundo; el segundo introduciendo su peculiar punto de vista, ingenuo y noble, en el episodio bélico de Waterloo. El momento álgido de la influencia del *Quijote* en la literatura francesa lo hallamos, no obstante, en Flaubert, cuya admiración apasionada por la novela de Cervantes data, como en el caso de Stendhal, de su primera juventud. Desde entonces, todas sus obras presentarán de algún

---

[70] Philippe Van Tieghem: *Les influences étrangères sur la littérature française.* París: PUF, 1967, pág. 58.

modo el omnipresente conflicto entre la imaginación y la realidad, conflicto que para él se erigió en drama esencial de la vida, que llegó incluso a obsesionarlo y que jamás fue capaz de resolver en el plano del arte. La influencia se hará particularmente perceptible en *Madame Bovary* (1857) y en *Bouvard y Pécuchet* (1881), obra póstuma que quedaría inacabada. Emma Bovary, concretamente, será una mujer que perseguirá incansablemente una quimera, forjada tras la lectura indiscriminada de todo tipo de novelas sentimentales, que terminará haciendo de ella una inadaptada dentro del mediocre entorno en que vive. Su desengaño y su muerte tras un par de lamentables aventuras extraconyugales en las que en vano busca la realización de su utópico ideal, la convierten en una figura plenamente quijotesca —Ortega la calificaría de "don Quijote con faldas"— y el *bovarismo* a menudo ha sido considerado como una variante o versión femenina del quijotismo. La influencia del *tándem* don Quijote/Sancho alienta, por otra parte, el último proyecto novelístico de Flaubert con esas dos curiosas figuras —Bouvard y Pécuchet— que optan por retirarse al campo para consagrarse allí al saber con mayúsculas, descubriendo las inanidades, presunciones y contradicciones de cada una de las ciencias y técnicas a medida que las recorren. El registro estrictamente cómico del *Quijote* se haría patente, de un modo todavía más acentuado que en Cervantes, en ese entrañable libro que es *Tartarín de Tarascón* (1872) de Alphonse Daudet, donde la caricatura adquiere visos de entrañable, recuperando el autor las virtudes primitivas del maestro español.

Importante sería asimismo la influencia del *Quijote* en Goethe, sobre todo en *Wilhelm Meister* (1796) y en *Las afinidades electivas* (1809), y todavía más perceptible en la novela rusa de finales del siglo XIX, concretamente en Nicolái Gogol —*Almas muertas* (1842)—, en Turguéniev, en León Tolstói —particularmente en el conde Pierre de su novela *La guerra y la paz* (1865)— y, en especial, en el gran maestro de la novela rusa, Fiódor Dostoievski, cuya visión amarga de la existencia halla un punto constante de referencia en la novela de Cervantes, en la que —en la línea de Byron y Valera— vio "la última y más sublime palabra del pensamiento humano, la ironía más amarga que el hombre puede expresar". Toda su obra aparece impregnada de este espíritu cervantino, desde *Crimen y Castigo* (1866) hasta *Los hermanos Karamazov* (1880), aunque donde más evidente se torna esa influencia es, sin duda, en *El idiota* (1870), cuyo protagonista, el príncipe Mishkin, es, como don Quijote,

un héroe sublime y bondadoso, un ser con un elevadísimo grado de idealismo, y, como tal, víctima de la incomprensión del medio en que se mueve.

En España, si bien la influencia del *Quijote* aparece, esporádicamente, ya desde la misma época de su publicación, como ocurre con *El caballero puntual*, de Alonso de Salas Barbadillo, habría que aguardar hasta que, ya en el siglo XIX, tras el larguísimo e inexplicable desierto por el que atravesó la novela española, resurgiera ésta con un ímpetu renovado en la época realista. Y si, para entonces, la huella de Cervantes apunta tímidamente en diversas novelas de Pedro Antonio de Alarcón, Juan Valera o Clarín, justo es reconocer que el auténtico heredero de la tradición cervantina es Benito Pérez Galdós, fiel continuador de la gran narrativa de Cervantes y gran deudor suyo en tantos y tantos aspectos, por más que su espíritu agrio, irónico y socarrón contraste con la gran ecuanimidad del autor del *Quijote*. Pocas novelas del maestro canario están exentas de influjo cervantino, desde *El amigo manso* (1882) a *Nazarín* (1895), pasando por *Ángel Guerra* (1891), *Misericordia* (1897) o *Halma* (1895). Pero en ninguna se aprecia mejor su estela que en esa gran novela, revolucionaria en tantos aspectos, que es *La desheredada* (1881), auténtico homenaje al *Quijote* de Cervantes y a *Madame Bovary* de Flaubert. También se detecta la huella cervantina en la que probablemente sea la novela española más importante de la historia después del *Quijote,* o sea *Fortunata y Jacinta*, con ese binomio opuesto, aunque complementario, de protagonistas femeninas, en torno a las cuales oscila la acción.

Sería tarea inacabable rastrear la huella de Cervantes a lo largo de la literatura mundial del siglo XX; puesto que, si ya en España, su influencia es de por sí amplísima —desde Unamuno y Francisco Ayala hasta Luis Landero y Mateo Díez, en la actualidad, pasando por Luis Martín Santos, Juan Goytisolo, Torrente Ballester, etcétera—, algo parecido ocurre en el resto de las literaturas occidentales, siendo muy pocos los autores en cuya obra no se detecte en mayor o menor medida su influjo, desde los grandes nombres —Proust, Joyce, Faulkner, Borges—, hasta otros grandes autores que conforman el gran panteón de las letras —Thomas Mann, Virginia Woolf, Nabokov, Kundera, Gide, Greene, Chesterton—, o los principales representantes de las letras hispanoamericanas, junto al citado Borges, concretamente García Márquez o Carlos Fuentes. Cada uno de ellos halló en Cervantes el imprescindible sustento: hasta ese punto una obra puede atesorar riquezas, innovaciones y posibilidades al lector.

BIBLIOGRAFÍA

ALBORG, Juan Luis: *Historia de la literatura española*, Vol. II. Madrid: Gredos, 1970, (2ª edición).

AVALLE-ARCE, Juan Bautista: *Don Quijote como forma de vida*. Valencia: Fundación Juan March y Ed. Castalia, 1976.

——: "Cervantes y el *Quijote*". En: Francisco Rico (ed.): *Historia y crítica de la literatura española*, tomo II. Barcelona: Ed. Crítica, 1980, págs. 591-619.

——: "Locura e ingenio en *Don Quijote*". En: F. Rico (ed.): *Historia y crítica de la literatura española*, tomo II. Barcelona: Ed. Crítica, 1980, págs. 683-690.

BASANTA, Ángel (ed.): *Cervantes y la creación de la novela moderna*. Madrid: Anaya, 1992.

BLOOM, Harold: *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1995.

CANAVAGGIO, Jean (ed.): "Cervantes". En: *Historia de la literatura española*. Vol. III, el siglo XVII. Barcelona: Ariel, 1995.

——: *Cervantès*. París: Mazarine, 1986; trad. esp. Madrid: Espasa-Calpe, 1987; nueva ed. revisada, 1997.

CASALDUERO, Joaquín: *Sentido y forma del "Quijote"*. Madrid: Ínsula, 1949; 4ª ed. 1975.

CASTRO, Américo: "El pensamiento de Cervantes". En: Francisco Rico (ed.): *Historia y crítica de la literatura española*, tomo II. Barcelona: Ed. Crítica, 1980, págs. 620-630.

——: *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 1967.

CERVANTES, Miguel de: *Obras completas. I. Don Quijote de la Mancha, seguido del "Quijote" de Avellaneda,* ed. de Martín de Riquer. Barcelona: Planeta, 1962.

——: *Don Quijote de la Mancha*, ed. de John Jay Allen. Madrid: Cátedra, 1984.

——: *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter. Barcelona: Crítica, 1998, 2 tomos.

——: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edición cultural dirigida por Andrés Amorós. Madrid: Ediciones SM, 1999.

CLOSE, Anthony: *The Romantic Approach to Don Quixote, a Critical History of the Romantic Tradition in "Quixote" Criticism.* Cambridge University Press, 1978.

FORSTER, Edward Morgan: *Aspectos de la novela.* Madrid: Debate, 1985 (Edición original: *Aspects of the Novel.* Pelican Books, 1966).

FOUCAULT, Michel: *Histoire de la folie.* París: Plon, 1961.

GIRARD, René: *Mensonge romantique et vérité romanesque.* París: Bernard Grasset, 1961.

HALEY, George (ed.): *El "Quijote" de Cervantes.* Madrid: Taurus, 1980.

HATZFELD, Helmut: *"Don Quijote" als Wortkunstwerk; die einzelnen Stilmittel und ihr Sinn* (1927); trad. esp. *El "Quijote" como obra de arte del lenguaje.* Madrid: Aguirre, 1949; 2ª ed. ref. y aum. Madrid: CSIC, 1966; 3ª ed. 1972.

LLOVET, Jordi (ed.): *Lecciones de literatura universal.* Madrid: Cátedra, 1995.

MADARIAGA, Salvador de: *Guía del lector del "Quijote". Ensayo psicológico sobre el "Quijote"*, Madrid: Espasa-Calpe, 1926; 4ª ed. México D. F.: Hermes, 1953; 6ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.

MARAVALL, José Antonio: *Utopía y contrautopía en el "Quijote".* Santiago de Compostela: Pico Sacro, 1976.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco: *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid: Gredos, 1973.

——: *Personajes y temas del "Quijote".* Madrid: Taurus, 1975.

MORENO BÁEZ, Enrique: *Reflexiones sobre el "Quijote".* Madrid: Prensa Española, 1968.

MORÓN ARROYO, Ciriaco: *Nuevas meditaciones del "Quijote".* Madrid: Gredos, 1976.

NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto: *Las dos partes del "Quijote".* Salamanca: Universidad de Salamanca, 1979.

ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del "Quijote". Ideas sobre la novela.* Madrid: Imprenta Clásica Española, 1914; 3ª ed. Madrid: Revista de Occidente (1956); 9ª ed. 1975.

PAGEAUX, Daniel-Henri: *Naissances du roman.* París: Klincksieck, 1995.

PERCAS DE PONSETI, Helena: *Cervantes y su concepto del arte.* Madrid: Gredos, 1975, 2 vols.

RICO, Francisco (ed.): *Historia y crítica de la literatura española*, Volumen II: *Siglos de Oro: Renacimiento* (Francisco López Estrada). Barcelona: Editorial Crítica, 1980.

RILEY, Edward C.: *Cervantes's Theory of the Novel.* Oxford: Clarendon Press, 1962; trad. esp., *Teoría de la novela en Cervantes.* Madrid: Taurus, 1966.

——: "Literatura y vida en el *Quijote*". En: Francisco Rico (ed.): *Historia y crítica de la literatura española*, tomo II. Barcelona: Ed. Crítica, 1980, págs. 662-673.

——: *Don Quijote.* Londres: Allen & Unwin, 1986; trad. esp., *Introducción al "Quijote".* Barcelona: Crítica, 1990.

RINCÓN, Francisco y SÁNCHEZ-ENCISO, Juan: *Historias para tu literatura* (*Siglos de Oro y XIX*). Barcelona: Teide, 1988.

RÍO, Ángel del: *Historia de la literatura española (Desde los orígenes hasta 1700).* Barcelona: Ediciones B, 1996 (1ª edición, 1948).

——: "El equívoco del *Quijote*". En: *Hispanic Review* 27 (1959).

RIQUER, Martín de: *Aproximación al "Quijote".* Barcelona: Teide, 1957; reimp. 1967.

——: *Cervantes, Pasamonte y Avellaneda.* Barcelona: Sirmio, 1988.

——: *Nueva aproximación al "Quijote".* Barcelona: Teide, 1993, (8ª edición).

——: "Cervantes". En: Jordi Llovet (ed.): *Lecciones de literatura universal.* Madrid: Cátedra, 1995, págs. 247-260.

ROBERT, Marthe: *Roman des origines et origines du roman.* París: Gallimard, 1972.

ROSALES, Luis: *Cervantes y la libertad.* Madrid: Gráficas Valera, 1960, 2 vols.; 2ª ed. Madrid: Cultura Hispánica, 1985.

ROSENBLAT, Ángel: *La lengua del "Quijote".* Madrid: Gredos, 1971.

SALAS, Miguel: (con la colaboración de Alfredo J. Ramos): *"Don Quijote de la Mancha" de Miguel de Cervantes.* Madrid: Ciclo, 1990.

SALAZAR RINCÓN, Javier: *El mundo social del "Quijote".* Madrid: Gredos, 1986.

SÁNCHEZ, Alberto; BASANTA, Ángel; SEGRE, Cesare.; NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto; RILEY, Edward C.; MALO DE MOLINA, María Teresa; JOSET, Jacques; LÓPEZ ESTRADA, Francisco y TRUEBLOOD, Alan S.: *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas.* Barcelona: Anthropos, 1990.

SEGRE, Cesare: "Líneas estructurales del *Quijote*". En: F. Rico (ed.): *Historia y crítica de la literatura española*, tomo II. Barcelona: Ed. Crítica, 1980, págs. 675-684.

SERRANO PLAJA, Arturo: *Realismo 'mágico' en Cervantes*. Madrid: Gredos, 1967.

SPITZER, Leo: "Linguistic perspectivism in the *Don Quijote*". En: Leo Spitzer (ed.) *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*. New Jersey: Princeton University Press, 1948, págs. 68-73; trad. esp. "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*". En: *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1955, págs. 161-225.

TIEGHEM, Philippe Van: *Les influences étrangères sur la littérature française*. París: PUF, 1967.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: *El "Quijote" como juego*. Madrid: Guadarrama, 1975.

UNAMUNO, Miguel de: *Vida de Don Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes Saavedra, explicada y comentada*. Madrid: Fernando Fe, 1905; 2ª ed. 1914; 17ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 1971.

II. FILOLOGÍA ALEMANA

THOMAS MANN Y *DON QUIJOTE* EN EL EXILIO

Ana Fe Gil Serra
Universidad de Almería

El 19 de mayo de 1934 Thomas Mann comenzó a escribir *Travesía marítima con Don Quijote*, un diario sobre su viaje desde Holanda a Estados Unidos. La monotonía de los 10 días en un lujoso camarote de primera clase, con algunas veladas en el *Social Hall*, podía haber dado como fruto un cuaderno de bitácora sobre los avatares de la travesía, los quehaceres del sobrecargo o las historias que la imaginación del autor tejía observando a los demás pasajeros. Pero quien haya leído a Thomas Mann rechazará esta hipótesis.

El título *Travesía marítima* es una muestra de la ironía del autor y no la simple referencia a un viaje de placer. Pese a haber recibido el Premio Nobel de Literatura en 1929 sus libros fueron prohibidos y quemados por el régimen nacionalsocialista el 10 de mayo de 1933. Exiliado en Suiza desde ese mismo año, el metódico cuaderno de viaje trasatlántico no oculta el sentimiento apátrida del autor.

> "'A casa' ... ¿qué quiere decir esto? ¿Küsnacht, cerca de Zurich, en Suiza, donde vivo desde hace un año y estoy más cómodo como huésped que en mi propio domicilio, de modo que no puedo considerarlo aún como meta adecuada para un bote de salvamento? ¿Quiere decir,

> volviendo atrás, mi casa en el Herzogpark de Munich, junto al Isar, donde yo contaba con acabar mis días y que ha resultado albergue provisional y *pied-à-terre*?" (págs. 32-33)[1]

Oponiéndose a la idea generalizada de que las lecturas triviales, aquellas que nos ayudan a perder el tiempo, son las más apropiadas como lecturas de viaje, Mann elige el *Quijote* "porque es un libro universal y para semejante viaje no hay nada más apropiado." En *Travesía marítima con Don Quijote* descubrimos a un escritor en su oficio de lector. Como crítico literario Thomas Mann destaca la vida autónoma de la obra respecto de su autor, el sarcasmo quizá excesivo con que Cervantes trata al personaje de Alonso Quijano[2], la similitud de algunas historias del *Quijote* con otras obras clásicas como el *Asno de oro* de Apuleyo, etcétera. Pero el ser humano es el origen y objetivo de la literatura, como nos recuerda el escritor evocando la cita de Goethe: "Al individuo le queda la libertad de ocuparse de aquello que le atrae, de lo que le proporciona satisfacción, de lo que juzga útil, pero el verdadero estudio de la humanidad es el hombre."[3] (pág. 46)

Travesía marítima con Don Quijote ofrece suficientes elementos para realizar un análisis sobre la interpretación de la identidad española del siglo XVII a los ojos de un autor alemán del siglo XX. Este *diario literario* de Thomas Mann confirma también que el personaje cervantino fue, junto a otras figuras

---

[1] La numeración de las páginas se corresponde con la siguiente edición. Thomas Mann: *Travesía marítima con Don Quijote*. Madrid: Ediciones Júcar, 1974 (traducción: Antonio de Zubiaurre). Se citará también la edición alemana: Thomas Mann: *Meerfahrt mit Don Quijote*. Frankfurt: Fischer Verlag, 1956. "Nach Haus, was heißt das überhaupt? Soll es heißen: Küsnacht bei Zürich im Schweizerland, wo ich seit einem Jahre wohne und mehr zu Gast als zu Hause bin, so daß ichs als rechtes Ziel für ein Rettungsboot noch nicht ansehen kann? Bedeutet es weiter zurück, mein Haus im Münchner Herzogpark, an der Isar, wo ich meine Tage zu beschließen gedachte und das sich auch nur als vorübergehendes Obdach und pied-à-terre erwiesen kann?" (págs. 20-21).

[2] "Una vez concebido un tipo tan noble, Cervantes debió haber previsto que toda mortificación innecesaria a su héroe nos causaría disgusto." Salvador de Madariaga: *Guía del lector del Quijote: ensayo psicológico sobre el Quijote*. Madrid: Espasa Calpe, 1976, pág. 24. Sobre la autonomía de la obra respecto de su autor, Madariaga añade: "El *Quijote* fue creado por la inspiración: la única fuerza capaz de levantar el ánimo de Cervantes por encima de las míseras circunstancias en que se hallaba sumido." Salvador de Madariaga, ibíd., pág. 28.

[3] "Dem einzelnen, heißt es bei Goethe, bleibe die Freiheit, sich mit dem zu beschäftigen, was ihn anzieht, was ihm Freude macht, was ihn nützlich deutet; aber das eigentliche Studium der Menschheit ist der Mensch." Thomas Mann: *Meerfahrt mit Don Quijote*, op. cit., pág. 29.

literarias como Job o Ulises, uno de los recursos estéticos más habituales en la narrativa alemana del exilio[4]. Pero, como sucede con el *Quijote*, la lectura de *Travesía marítima* sería errónea si eliminásemos la clave tragicómica de la obra. La fama literaria de *Don Quijote* precede a la lectura realizada por el escritor alemán, al igual que en la escena donde los duques se alegran de conocer personalmente al famoso hidalgo. En el palacio ducal,

> "Don Quijote y su escudero salen de la esfera real a la que pertenecían, del libro narrativo en que vivieron, y —alegremente aplaudidos por los lectores de su historia— caminan, corpóreos, en cuanto realidad potenciada, por un mundo que, igual que ellos, representa un escalón superior en comparación con el anterior, con el mundo impreso, y ello a pesar de que éste es también un mundo narrado, ilusoria conjura de un pasado ficticio"[5]. (pág. 38)

---

[4] Sobre la mitología grecolatina, la Biblia y los personajes históricos como recursos temáticos en la literatura alemana del exilio, véase Helmut Koopmann: "Die Geschichte ist die Sinngebung des Sinnlosen". En: *Schreiben im Exil.* Bonn: Bouvier, 1985, págs. 18-39. Helmut Koopmann señala también la utilización de la figura del Quijote por los escritores de lengua alemana: "Don Quijote steht sogar im Gegensatz zu den Siegern David und Achilles und den Duldern und endlichen Siegern Hiob und Odysseus. Hier spiegeln sich Wirklichkeit und Ideal, Wunschtraum des Emigranten und seine tagtägliche Realität, die freilich in der Figur des Don Quijote nicht in ihrer Brutalität, sondern in ihrer paradoxen Komik beschrieben ist. Gemeinsam ist dabei allen diesen Figuren der Kampf gegen das Böse, der Versuch, das Übel auszurotten und die Bedrängten zu schützen. Don Quijote und der siegreiche David sind nur die beiden Pole des Exilselbstverständnisses, sie zeigen die Spannweite der Grundmuster an. Die komischen Abenteuer des Ritters von der traurigen Gestalt finden sich in Heinrich Manns *Henri Quatre*, dem Bassompierre eines Tages bezeichnenderweise den *Don Quijote* vorliest. Eine fast überdeutliche Don Quijote-Figur ist auch Oberst Stjerbinsky in Werfels *Jacobowsky und der Oberst.* Don Quijote ist dabei keine humoristische Gestalt, mag auch die Außenseite komisch sein. Sie ist das Sinnbild dessen, der die Welt nicht mehr versteht, aber, auch darin utopisch angelegt, dennoch nicht untergeht. Es mag mehr als ein Zufall sein, daß Thomas Mann während der Überfahrt nach Amerika den *Don Quijote* mit dem sich nahm und seine *Meerfahrt mit Don Quijote* schrieb." Helmut Koopmann, ibíd., págs. 27-28.

[5] "Don Quijote und sein Knappe treten in diesem zweiten Teil aus der Wirklichkeitssphäre, der sie angehörten, dem Romanbuch, in dem sie lebten, heraus und wandeln, von den Lesern ihrer Geschichte froh begrüßt, leibhaftig als potenzierte Wirklichkeiten, in einer Welt, die, gleich ihnen, im Verhältnis zur vorigen, zur gedruckten Welt, eine höhere Stufe der Realität darstellt, obgleich auch sie wieder erzählte Welt, die illusionäre Heraufrufung fiktiver Vergangenheit ist." Thomas Mann: *Meerfahrt mit Don Quijote*, op. cit., pág. 25.

En *Travesía marítima* Thomas Mann 'copia' el recurso estético de Miguel de Cervantes. El caballero de la triste figura se materializa en la fantasía lectora del escritor, quien le recibe amablemente y le acompaña a ese nivel más elevado de la realidad, que es su diario de exiliado. ¿Pero es *Travesía marítima* una simple evocación del personaje cervantino?

Quizá la clave irónica de *Travesía marítima* sea descubrir el autorretrato que ofrece Thomas Mann, convirtiendo al caballero andante —hombre que viaja a caballo— en caballero de clase preferente. A sus 61 años, el autor-lector se asemeja bastante a Alonso Quijano, "de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro". Recluido en un camarote y sin la certeza de donde se encuentra, Thomas Mann permanece, al igual que el personaje cervantino antes de convertirse en el *ingenioso hidalgo*, "alejado de la acción, se enfrasca en sus pensamientos y en la lectura y empieza a meditar y a soñar la vida. [...] Por la edad que tiene, ha salido hace años de la virilidad y está en la primera vejez, la del melancólico, la más productiva, aquélla a la cual corresponde el mayor ingenio, la del creador por excelencia."[6]

Como escritor e intelectual Thomas Mann encarna el nivel de vida del caballero, "en lo material, más cómodo; en lo moral, más exigente, puesto que comportaba la obligación de acudir en auxilio del señor amenazado."[7] Pero don Quijote es únicamente el *caballero de la triste figura* y, a más señas, *manchego.* Como señala Agustín Redondo: "En una España en la que imperaban los estatutos de limpieza de sangre y en una Corte donde se espulgaban los linajes, la palabra *mancha* no podía ser neutra, ni tampoco lo era *manchego.* [...] Cabe en lo posible, por lo tanto, que la ironía cervantina se haya valido de la polisemia evocada al darle vida al *hidalgo manchego.*"[8] ¿Y acaso no empezaba a mostrar Thomas Mann signos de *manchego alemán* en 1934?

El escritor alemán concede una especial atención en su análisis crítico del *Quijote* al pasaje del encuentro con el morisco Ricote que, obedeciendo el pregón y bando de expulsión, debe abandonar España. Thomas Mann recoge las palabras del morisco: "Doquiera que estamos lloramos por España; que, en fin, nacimos en ella y es nuestra patria natural." Sobre este episodio, Thomas Mann señala

---

6 Agustín Redondo: *Otra manera de leer el Quijote*. Madrid: Castalia, 1997, págs. 136-137.

7 Salvador de Madariaga: *Guía del lector del Quijote*, op. cit., pág. 199.

8 Agustín Redondo; *Otra manera de leer el Quijote*, op. cit., págs. 228-229.

algo que resulta esencial en la estructura estética de su diario. "El autor censura la crueldad de aquellas leyes, antes justificadas, y lo hace no de un modo directo, sino acentuando el amor a la patria que sienten los desterrados."[9] La censura a España también se produce de un modo indirecto, es decir, defendiendo a Alemania "como un país donde cada uno vive como quiere, porque en la mayor parte de ella se vive con libertad de conciencia." Thomas Mann hace en este caso lo propio y, como desterrado, añade: "Y entonces sentí también el orgullo patriótico, pese a que fueran ya viejas las palabras que en mí lo despertaron. Siempre es agradable oír en boca ajena la alabanza de la patria."[10] (pág. 85)

Tanto el *Quijote* como *Travesía marítima* son fruto de la melancolía de sus autores. El desengaño de Miguel de Cervantes se plasma en un personaje cada vez más cercano a la tragedia vital de su autor. "Su amarga experiencia en Lepanto y en Italia, su cautiverio en Argel, el fracaso de sus pretensiones para desempeñar un cargo en las Indias, su odiado menester de comisario de víveres para la Armada, le han proporcionado ocasiones sobradas para perder la fe en sus ilusiones juveniles y dejar paso al más horrible desengaño."[11] ¿Y quién mejor que Thomas Mann para percibir ese desengaño desde su identidad alemana en 1934?

El *Quijote* puede interpretarse como el fracaso de una noble empresa. *El Ingenioso Hidalgo* se comporta como un loco y produce la hilaridad del lector al encarnar unos valores ya en desuso en el siglo XVII. La muerte de Alonso Quijano, ya cuerdo, demostraría la locura de la utopía caballeresca. Pero *Don Quijote* no es una simple sátira contra las novelas de caballerías; si ésa hubiera sido la intención de Miguel de Cervantes, nos encontraríamos también ante un auténtico fracaso.[12] El objetivo de Cervantes tampoco se limitaba al "triunfo literario" del personaje, que en su lecho de muerte afirma: "ya yo no soy don

---

[9] "Er tadelt die Grausamkeit dieser eben noch gutgeheißenen Erlasse, nicht direkt, aber indem er die Vaterlandsliebe der Verstoßenen betont." Thomas Mann, op. cit., pág. 53.

[10] "Da war es denn an mir, patriotischen Stolz zu empfinden, mochten auch die Worte schon alt sein, die ihn mir erweckten. Es ist immer angenehm, aus fremdem Munde das Lob der Heimat zu hören." Ibíd., pág. 53.

[11] Antonio Vilanova: *Erasmo y Cervantes*. Barcelona: Editorial Lumen, 1989, pág. 16.

[12] "Cervantes creyó (si lo creyó) haber muerto los libros de caballería con su *Don Quijote*. Es posible que contribuyera a su decadencia: pero, en realidad, los libros de caballería no murieron más que en la forma, muerte sólo debida a que cada edad requiere formas nuevas: su espíritu no murió, ni morirá mientras viva la especie humana. Hoy se encarna en las películas y en las novelas por entregas." Salvador de Madariaga: *Guía del Quijote*, op. cit., pág. 49.

Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de 'bueno'". La segunda parte del *Quijote*, aquella a la que Thomas Mann dedica los diez días de *Travesía Marítima*, demuestra, en realidad, que don Quijote es un triunfador. "Desde el momento mismo en que alguien da cuenta de sus hazañas, aunque todas ellas se hubiesen frustrado, el propósito inicial, el bien apetecido que lo sacó de sus casa y de sus casillas una y otra vez, está cumplido."[13]

La novela cervantina adquiere su verdadera intención y sentido "si se tiene en cuenta que Cervantes se propuso desarrollar en forma novelesca la sátira erasmista en elogio de la locura humana."[14] En realidad, Thomas Mann le está ofreciendo al lector alemán, cuya existencia es tan ajena a la realidad española del *Quijote* como lo fue la del lector español del siglo XVII a las novelas de caballería, algo más que recursos literarios en su lucha contra el nacionalsocialismo. Como armas frente a la realidad alemana de 1934 Thomas Mann recurre a las mismas que ya antes había utilizado Cervantes: el deber estético y ético del escritor, el poder de la utopía literaria, y la confianza en la ironía. Al elegir como acompañante en su travesía a *Don Quijote*, Thomas Mann muestra su confianza en el triunfo de la bondad ficticia de la literatura y su influencia en la historia de la Humanidad. Pero, consciente de que la novela histórica desarrollada en el exilio alemán era, en realidad, una novela utópica, no elige un personaje histórico[15].

Escribir el *Quijote* fue, según Thomas Mann, "una audaz aventura, y la aventura receptiva que significa leerlo es pareja a las circunstancias. [...] Quiero

---

[13] Gonzalo Torrente Ballester: *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Barcelona: Ediciones Destino, 2004.

[14] Antonio Vilanova: *Erasmo y Cervantes*, op. cit., pág. 19.

[15] Sobre las características de la novela histórica del exilio alemán, véase *Gestaltung und Lehre* (1939) de Heinrich Mann: "Wir werden eine historische Gestalt immer auch auf unser Zeitalter beziehen. Sonst wäre sie allenfalls ein schönes Bildnis, das uns fesseln kann, aber fremd bleibt. Nein, die historische Gestalt wird, unter unseren Händen, ob wir es wollen oder nicht, zum angewendeten Beispiel unserer Erlebnisse werden, sie wird nicht nur bedeuten, sondern sein, was die weilende Epoche hervorbringt oder leider versäumt. Wir werden sie den Mitlebenden schmerzlich vorhalten: seht dies Beispiel. Da aber das Beispiel einst gegeben worden ist, die historische Gestalt leben und handeln konnte, sind wir berechtigt, Mut zu fassen und ihn anderen mitzuteilen." Citado por Ernst Hinrichs: "Die Legende als Gleichnis". En: *Text und Kritik,* Sonderband. München, 1971, pág. 100.

hacerlo a bordo y llevar a su límite este mar narrativo, lo mismo que en diez días vamos a hacernos con la otra orilla del océano Atlántico[16]." (pág. 16) La primera aproximación de Thomas Mann a la novela cervantina se corresponde con las características de un análisis literario. Destaca la originalidad del autor al utilizar la figura de Cide Hamete Benengeli[17], los "archihumorísticos" títulos de cada capítulo, el valor de la traducción alemana de Tieck y las diferencias entre la primera y segunda parte de la novela:

> "La primera muestra cómo de una modesta concepción, de una sátira jocosa y plena de vitalidad, y en la cual el artista no se ha propuesto mucho en principio, resulta *par hazard* y *par génie*, un libro para el pueblo y la humanidad. La segunda parte[18] tendría menos carga de humanismo, de elementos de cultura, aportaciones de una cierta frialdad literaria [...]. Pero especialmente pone de relieve de manera consciente y clara la pluralidad de los personajes principales[19] (pág. 25)."

---

[16] "Es war ein kühnes Abenteuer, ihn zu schreiben, und das rezeptive Abenteuer, das es bedeutet, ihn zu lesen, ist den Umständen ebenbürtig. [...] Ich will es tun an Bord und mit diesem Meer von Erzählung zu Rande kommen, wie wir zu Rande kommen werden binnen zehn Tagen mit dem Atlantischen Ozean." Thomas Mann, op. cit., pág. 11.

[17] Sobre la concepción del *Quijote*, véase Miguel de Unamuno: *Vida de don Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Espasa Calpe, 1941, págs. 295-296: "No cabe duda que *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* que compuso Miguel Cervantes Saavedra se mostró muy por encima de lo que podríamos esperar de él juzgándole por sus obras; se sobrepujó con mucho a sí mismo. Por lo cual es de creer que el historiador arábigo Cide Hamete Benengeli no es un puro recurso literario, sino que encubre una profunda verdad, la cual es la de que esta historia se la dictó a Cervantes otro que llevaba dentro de sí, y al que ni antes ni después de haberla escrito trató una vez más: un espíritu que en las profundidades de su alma habitaba. Y esta inmensa lejanía que hay de la historia de nuestro caballero a todas las demás obras que Cervantes escribió [...] es la razón principal —si para ello hiciesen, que no faltan razones, miserables siempre— para creer nosotros que la historia fue real y verdadera y que el mismo don Quijote, envolviéndose en Cide Hamete Benengeli, se la dictó a Cervantes."

[18] Sobre las diferencias entre la primera y segunda parte del *Quijote*, véase Gonzalo Torrente Ballester: *El Quijote como juego y otros trabajos criticos*. Barcelona: Ediciones Destino, 2004, pág. 155: "La creencia general es de que la segunda parte es artística y poéticamente superior, aun reconociendo la 'caída' de los últimos capítulos, la falta de interés de casi todos los que siguen a la estancia en el castillo y preceden a la derrota de Barcelona."

[19] "Doch hat dieser zweite Teil die Anfangsfrische und glückhafte Unbefangenheit des ersten nicht mehr, der zeigt, wie aus bescheidener Konzeption, einer lustig lebengesegneten Satire, bei welcher der Dichter sich ursprünglich nicht viel gedacht hat, par hazard und par

El antagonismo de don Quijote y Sancho nos ofrece un auténtico retrato de la identidad española. La dignidad moral del caballero de la triste figura, pese a la locura de sus acciones, le permite salir indemne de cualquier humillación y se complementa con la figura de Sancho Panza, "por cuanto representa la relación del pueblo español con el desatino de la nobleza. Una extraña nación que se reconoce en un libro que reduce *ad absurdum* sus cualidades clásicas como son grandeza, idealismo, magnanimidad mal adaptada, caballerosidad sin lucro[20]." (pág. 27) El *Quijote* no evoca la grandeza histórica de España que, como reconoce Thomas Mann, se remonta a siglos lejanos. En su decadencia, la identidad española[21] no recurre sólo a la melancolía sino también a la autoironía y aquí radica su principal diferencia con la identidad germana:

> "Pero esas cualidades son atractivas, y, en último término, lo atrayente o repelente desempeña también su papel en la Historia. Digan lo que digan los pesimistas de la Historia, la Humanidad tiene una conciencia, aunque sólo sea una conciencia estética, una conciencia del gusto. La Humanidad, ciertamente, se doblega ante el 'fait accompli' del poder, indiferente de cómo éste llegue a la realidad. Pero no olvida en principio lo humanamente feo, la injusticia de lo violento y lo brutal que en medio de ella acontece. Y sin su simpatía,

génie ein Volks- und Menschheitsbuch wird. Es wäre weniger belastet mit Humanismus, Bildungselementen, Einschlägen einer gewissen literarischen Frostigkeit, wenn nicht der Ehrgeiz der Distinktion eine bedeutende Rolle bei seiner Herstellung gespielt hätte. Besonders aber arbeitet er jene Mehrsichtigkeit der Hauptcharaktere deutlicher und bewußter heraus." Thomas Mann, op. cit., pág. 17.

[20] "Das ist eine Nation, die die melancholische Travestie und Ad-absurdum-Führung ihrer klassischen Eigenschaften, als da sind: Grandezza, Idealismus, schlecht angepaßter Hochsinn, unlukrative Ritterlichkeit, zu ihrem Standard- und Ehrenbuche erhebt, sich mit stolzer und heiterer Wehmut darin wiedererkennt." Thomas Mann, ibíd., pág. 18.

[21] Sobre la relación entre el *Quijote* y la identidad española, véase Ernst Bloch: "Don Quichottes traurige Gestalt und die goldene Illusion". En: *Das Prinzip Hoffnung*, Bd. 3. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1959, pág. 1224: "Don Quichottentum ist ein Bezug, der nichts lernt und nichts Verändertes anerkennt, der nirgends vermittelt ist, der übersieht, dass sich die mittelalterlichen Zeiten verschoben haben, selbst in Spanien und gerade in dessen gesundem, lachlustigem, ironiekundigem Volk, und der deshalb, wegen seines abstrakten Idealismus, die Karikatur eines phantasma bene fundatum und seines konstitutiven Inhalts darstellt".

en fin de cuentas, no es mantenible ningún éxito del poder o de la habilidad"[22]. (pág. 27)

Thomas Mann considera como el punto culminante de la novela la aventura del león[23], "un soberbio capítulo narrado con un patetismo cómico, con una patética comicidad que delata el verdadero entusiasmo del autor por la heroica aventura de su personaje."[24] (pág. 71) Pero lo interesante de esta aventura no es que el peligro al que se enfrenta don Quijote sea real y su actitud sea, por tanto, la propia de un 'atrevido' y no de un loco, como señala Sancho. Según Thomas Mann:

> "En ninguna otra parte se ve con mayor claridad que aquí la radical disposición del autor a humillar y ensalzar, simultáneamente a su héroe. Pero humillación y ensalzamiento son un par de conceptos de pleno contenido en sentimientos cristianos, y precisamente en su unión psicológica, en su humorístico entrecruzamiento se manifiesta en qué alto grado el *Quijote* es un producto de la cultura cristiana, de la psicología y humanidad cristianas."[25] (pág. 74)

---

[22] "Selbstironie, Freiheit und künstlerisch lockerer Sinn im Verhältnis zu sich selbst machen ein Volk vielleicht nicht sonderlich geschichtstüchtig; aber gewinnend sind sie, und ganz zuletzt spielt doch auch das Gewinnende oder Abstoßende seine Rolle in der Geschichte. Was die historischen Pessimisten auch sagen mögen: die Menschheit hat ein Gewissen, sei es auch nur ein ästhetisches, ein Geschmacksgewissen. Sie beugt sich wohl vor dem Erfolg, vor dem fait accompli der Macht, gleichgültig, wie es zustande gekommen. Aber sie vergißt im Grunde das menschlich Unschöne, das Gewalttätig-Ungerechte und Brutale nicht, das in ihrer Mitte geschehen, und ohne Sympathie ist zuletzt kein Macht- und Tüchtigkeitserfolg haltbar." Ibíd., págs. 18-19.

[23] Sobre esta aventura, véase Gonzalo Torrente Ballester: *El Quijote como juego y otros trabajos críticos,* op. cit., págs. 180-181: "Es la aventura más limpia de todo el libro y quizá, la más reveladora. La acomete porque no puede obrar de otra manera, porque es la primera ocasión, en esta segunda parte, en que puede poner a prueba su valor delante de testigos. [...] A partir de esta inesperada victoria fuera de programa, él mismo se rebautiza, y con toda propiedad y derecho: 'Caballero de los leones'." (págs. 180-181).

[24] "Ein herrliches Kapitel, mit einem komischen Pathos, einer pathetischen Komik erzählt, die die echte Begeisterung des Dichters für das heroische Narrentum seines Helden verrät". Thomas Mann, op. cit., pág. 43.

[25] "An keiner Stelle wird die radikale Bereitschaft des Dichters, seinen Helden zugleich zu erniedrigen und zu erhöhen, deutlicher als hier. Erniedrigung und Erhöhung aber sind ein Begriffspaar voll christlichen Empfindungsgehaltes, und gerade in ihrer psychologischen Vereinigung, ihrem humoristischen Ineinanderfließen zeigt sich, wie sehr *Don Quijote* ein Produkt christlicher Kultur, christlicher Seelenkunde und Menschlichkeit ist." Thomas Mann, op. cit., págs. 45-46.

El ideal cristiano que representa don Quijote, y al que Ernst Bloch define como un *Ecce Homo*[26], la utopía judeo-cristiana, tan inviable quizá como las costumbres caballerescas en el siglo XVII, permiten que el lector del siglo XX y —confiemos que también el del siglo XXI— comprenda la tragedia del personaje cervantino y no lo considere un simple loco, sino quizá un *loco erasmista*, pues "en el pensamiento de Erasmo la cordura es a la razón lo que la razón es a la pasión, y la pasión que inspira la locura humana es el motor y fuente de vida, el incontenible impulso vital que mueve el progreso del mundo. El hombre de pura razón, exento de pasiones [...] es incapaz de la menor acción generosa. Al propio tiempo, la locura encierra en sí todo cuanto es vitalidad y energía de la vida."[27]

La muerte de Alonso Quijano no impide la inmortalidad de Don Quijote, ni el destierro forzoso de Thomas Mann anula su confianza en el deber del escritor europeo de 1934. El símbolo de Estados Unidos es la Estatua de la Libertad, el ideal que Europa exportó y del cual entonces carecía. "Ya se levanta, en el vaho de la lejanía, una figura conocida, la Estatua de la libertad, con su alta corona de laurel; un recuerdo clasicista, un ingenuo símbolo, muy ajeno ya en medio de nuestro tiempo presente..."[28] (pág. 107).

Lo único que podía reclamar en aquellos años un intelectual europeo era la figura de un pobre hidalgo manchego, loco por no acatar la realidad y cuerdo por sus ideales. Tal vez lo que todos somos algunas veces cuando recordamos las palabras de Miguel de Unamuno:

> "Si fue sueño y vanidad tu locura de no morir, entonces tienen razón los bachilleres Carrascos, los Duques, los D. Antonio Moreno, cuantos burladores, en fin, hacen del valor y de la bondad pasatiempo y regocijo de sus ocios."[29]

---

26 "Ein Ecce Homo ist der verlachten Reinheit des Ritters, eine Art Reflex Christi noch in der unterwertigen Karikatur." Ernst Bloch: „Don Quichottes traurige Gestalt und die goldene Illusion." En: *Das Prinzip Hoffnung*, pág. 1231.

27 Antonio Vilanova: *Erasmo y Cervantes*, op. cit., pág. 17.

28 "Schon hebt im Dunst der Ferne eine vertraute Figur, die Freiheitsstatue, ihren Kranz empor, eine klassizistische Erinnerung, ein naives Symbol, recht fremd geworden in unserer Gegenwart..." Thomas Mann, op. cit., pág. 64.

29 Miguel de Unamuno: *Vida de Don Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes Saavedra*, op. cit., pág. 283.

BIBLIOGRAFÍA

BLOCH, Ernst: "Don Quichottes traurige Gestalt und die goldene Illusion". En: *Das Prinzip Hoffnung.* Bd. 3. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1959, págs. 1216-1235.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha* (ed. dir. por F. Rico). Barcelona: Crítica (Instituto Cervantes), 1998.

HINRICHS, Ernst: "Die Legende als Gleichnis". En: *Text und Kritik* Sonderband, 1971.

KOOPMANN, Helmut: "Geschichte ist die Sinngebung des Sinnlosen. Zur Ästhetik des historischen Romans im Exil". En: *Schreiben im Exil.* Bonn: Bouvier, 1985, págs. 18-39.

MADARIAGA, Salvador de: *Guía del lector del Quijote: ensayo psicológico sobre el Quijote.* Madrid: Espasa Calpe, 1976.

MANN, Thomas: *Meerfahrt mit Don Quijote.* Frankfurt: Fischer Verlag, 1956.

——: *Travesía con Don Quijote.* Traducción: Antonio de Zubiaurre. Madrid: Ediciones Júcar, 1974.

REDONDO, Agustín: *Otra manera de leer el Quijote.* Madrid: Castalia, 1997.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: *El Quijote como juego y otros trabajos críticos.* Barcelona: Ediciones Destino, 2004.

UNAMUNO, Miguel de: *Vida de Don Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes Saavedra.* Madrid: Espasa Calpe, 1941.

VILANOVA, Antonio: *Erasmo y Cervantes.* Barcelona: Ed. Lumen, 1989.

LAS ALUSIONES A *DON QUIJOTE* EN EL RELATO *PHANTASIEN IM BREMER RATSKELLER* Y OTRAS OBRAS DE WILHELM HAUFF

***Hans Christian* HAGEDORN**
Universidad de Castilla-La Mancha

La popularidad de Wilhelm Hauff (1802-1827), autor postromántico alemán en cuya obra se mezclan elementos del *Biedermeier* y detalles precursores del *Realismo*, se debe, sobre todo, a una serie de cuentos publicados originalmente en tres almanaques, bajo el título *Märchen-Almanach für Söhne und Töchter gebildeter Stände* (1825, 1826 y 1827). Cuentos como *Kalif Storch* (*El Califa Cigüeña*), *Zwerg Nase* (*El enano Narizotas*) o *Das kalte Herz* (*El corazón frío*) han tenido un éxito extraordinario y prácticamente ininterrumpido entre el público lector de los últimos 180 años, tanto en Alemania como en muchos otros países, y han alcanzado, mediante infinidad de reediciones y traducciones, un lugar propio en la Historia de la Literatura Universal.[1] La obra de Hauff,

[1] Entre las ediciones españolas, cabe destacar las siguientes: Wilhelm Hauff: *Cuentos completos*. Madrid: Anaya, 2001 (traducción de Elena Bombín Izquierdo; prólogo de Luis Alberto de Cuenca; estudio de Alfredo Arias). Wilhelm Hauff: *La historia del Califa Cigüeña y otros cuentos*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1989 (traducción y prólogo de Carmen Bravo-Villasante). Cf. nuestra bibliografía al final del presente estudio, en la que se citan los

creada y publicada en apenas tres años, y truncada por la prematura muerte del joven autor a la edad de 24 años, incluye también tres novelas (*Mitteilungen aus den Memoiren des Satan*, *Der Mann im Mond*, *Lichtenstein*), poesía, crítica literaria, artículos periodísticos, etcétera, así como varios relatos breves, entre los cuales destaca el texto en el que se centra el presente estudio, es decir, *Phantasien im Bremer Ratskeller* (1827).[2]

prólogos y estudios publicados en estas ediciones españolas. Sobre la popularidad y el prestigio de los cuentos de Hauff véanse, por ejemplo, los siguientes estudios: Ernst Bloch: "Das Wirtshaus im Spessart". En: *Literarische Aufsätze*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1965 (págs. 79-83), pág. 82. Helmut Koopmann: "Nachwort". En: Wilhelm Hauff: *Sämtliche Werke in drei Bänden*, ed. cit. (vol. III, págs. 491-510), pág. 491 sig. Fritz Martini: "Wilhelm Hauff". En: Benno v. Wiese (ed.): *Deutsche Dichter der Romantik. Ihr Leben und Werk*. Berlin: Erich Schmidt, 1983 (págs. 532-562), págs. 532 sig. y 550. Hans-Heino Ewers: "Nachwort". En: Wilhelm Hauff: *Sämtliche Märchen. Mit den Illustrationen der Erstdrucke* (ed.: Hans-Heino Ewers). Stuttgart: Reclam, 1986 (págs. 445-463), págs. 445-449 y 462 sig. Ottmar Hinz: *Wilhelm Hauff. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Ottmar Hinz*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989, págs. 7 sig. y 110. Walter Schmitz: "'Mutabor'. Alterität und Lebenswechsel in den Märchen von Wilhelm Hauff". En: Wolfgang Bunzel/Konrad Feilchenfeldt/Walter Schmitz (eds.): *Schnittpunkt Romantik. Text- und Quellenstudien zur Literatur des 19. Jahrhunderts. Festschrift für Sibylle von Steinsdorff*. Tübingen: Niemeyer, 1997 (págs. 81-117), pág. 81 sig. Luis Alberto de Cuenca: "Prólogo". En: Wilhelm Hauff: *Cuentos completos*. Madrid: Anaya, 2001 (págs. 7-17), pág. 10. Ulrich Kittstein: "Das literarische Werk Wilhelm Hauffs im Kontext seiner Epoche". En: Ulrich Kittstein (ed.): *Wilhelm Hauff. Aufsätze zu seinem poetischen Werk. Mit einer Bibliographie der Forschungsliteratur*. St. Ingbert: Röhrig, 2002 (Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft, nº 28) (págs. 9-43), págs. 12-14 y 30. Volker Klotz: "Wilhelm Hauff". En: Volker Klotz: *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne*. Stuttgart: Fink/UTB, 2002 (págs. 208-222, 382 sig.), pág. 210.

[2] En el presente estudio, citaremos la siguiente edición de las obras completas del autor: Wilhelm Hauff: *Sämtliche Werke in drei Bänden* (ed. de Sibylle von Steinsdorff, 3 vols.). München: Winkler, 1970 (citado como SW I-III). El relato *Phantasien im Bremer Ratskeller. Ein Herbstgeschenk für Freunde des Weines* aparece en el volumen III de esta edición, págs. 5-52, y se citará con el título abreviado *Phantasien*, SW III, pág. En el año 2002, se publicaron dos estudios importantes en los cuales se revisa toda la obra de Wilhelm Hauff; se trata de U. Kittstein: "Das literarische Werk Wilhelm Hauffs [...]", op. cit.; y Stefan Neuhaus: *Das Spiel mit dem Leser. Wilhelm Hauff: Werk und Wirkung*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2002. Ambos autores, además, ofrecen sendas y amplias bibliografías sobre Wilhelm Hauff; Ulrich Kittstein: "Bibliographie der Forschungsliteratur zu Wilhelm Hauff". En: Ulrich Kittstein (ed.): *Wilhelm Hauff. Aufsätze zu seinem poetischen Werk. Mit einer Bibliographie der Forschungsliteratur*. St. Ingbert: Röhrig, 2002 (Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft, nº 28) (págs. 169-183); y S. Neuhaus: *Das Spiel mit dem Leser [...]*, op. cit., págs. 218-237. La biografía más importante sigue siendo la de O. Hinz, op. cit.

A lo largo de los últimos cien años, se ha demostrado en numerosos estudios que Wilhelm Hauff utilizó y se inspiró, a la hora de concebir y dar forma a sus propias creaciones literarias, y de manera directa o indirecta, en un número muy elevado de obras de la Literatura Universal. Basta citar aquí tan sólo una pequeña y representativa muestra de autores y textos que sirvieron, de un modo u otro, de fuentes de inspiración al joven autor alemán, y que se han señalado como origen, modelo o referencia de sus textos, o de partes o incluso fragmentos o detalles de los mismos: *Las mil y una noches*; Walter Scott, James Fenimore Cooper, Washington Irving, Robert Pearce Gillies, James Morier; Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter), Friedrich Gottlieb Klopstock, Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller, E. T. A. Hoffmann, Jacob y Wilhelm Grimm, Ludwig Tieck, Adelbert Chamisso, Johann Peter Hebel, H. Clauren (Carl Heun), Johann Karl August Musäus, Gustav Schwab; Giovanni Boccaccio, Torquato Tasso, Carlo Gozzi; Voltaire, *Cabinet des fées*; Tirso de Molina... estos son sólo algunos de los muchos títulos y nombres cuya influencia en la obra de Hauff ha sido confirmada por la crítica.[3] El grado de

---

[3] Sobre las fuentes utilizadas por Hauff cf., por ejemplo, los siguientes estudios y resúmenes: Hans Hofmann: *Wilhelm Hauff. Eine nach neuen Quellen bearbeitete Darstellung seines Werdegangs. Mit einer Sammlung seiner Briefe und einer Auswahl aus dem unveröffentlichten Nachlass des Dichters.* Frankfurt a.M.: Moritz Diesterweg, 1902, págs. 7-10, 61-84 y 256-261. Janaki Arnaudoff: *Wilhelm Hauffs Märchen und Novellen. Quellenforschungen und stilistische Untersuchungen.* München: 1915 (tesis doctoral). Hilde Schulhof: "Wilhelm Hauffs Märchen". En: *Euphorion* nº 29 (1928) (págs. 108-132). Heinrich Tidemann: *Wilhelm Hauff in Bremen 1826. Die Entstehung der 'Phantasien im Bremer Ratskeller'.* Bremen: Carl Schünemann, 1929 (Sonderausgabe der *Abhandlungen und Vorträge der Bremer Wissenschaftlichen Gesellschaft*; III. Jahrgang, Heft 1-2, Mai 1929), págs. 33-45. Paul Roggenhausen: "Hauff-Studien". En: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* nº 84 (1929), tomo 156 (págs. 161-168: 1ª parte); nº 85 (1930), tomo 157 (págs. 13-25: 2ª parte; y 161-181: 3ª parte). H. Koopmann, op. cit., págs. 491, 494 sig., 498-507. Helmut Bachmaier: "Die Konzeption der Arrivierung. Überlegungen zum Werke Wilhelm Hauffs". En: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* nº 23 (1979) (págs. 309-343), págs. 311 y 329-336. F. Martini, op. cit., págs. 534 sig. y 545-547. H. H. Ewers, op. cit., págs. 432-434, 449 y 452. O. Hinz, op. cit., págs. 12-14, 41-59, 111-113 y 119 sig. Bettina Clausen: "Schriftstellerarbeit um 1825. Autonomes und kopiertes Wert-Verständnis am Muster Wilhelm Hauff." En: Harro Segeberg (ed.): *Vom Wert der Arbeit. Zur literarischen Konstitution des Wertkomplexes 'Arbeit' in der deutschen Literatur (1770-1930) Dokumentation einer interdisziplinären Tagung in Hamburg vom 16. bis 18. März 1988.* Tübingen: Niemeyer, 1991 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, nº 34) (págs. 159-193), págs. 169 y 174-181. Johannes Barth: "Neue Erkenntnisse zu den Quellen von

dependencia de sus fuentes, la forma de interpretar los textos que le servían de modelo o de fuentes de inspiración, el elevado número de argumentos y motivos literarios que tomaba prestados de los fondos de la Literatura Universal, o, dicho de otra manera, el problema de la intertextualidad y la originalidad en la obra de Wilhelm Hauff, han sido siempre motivo de debate entre los críticos. Mientras que algunos le consideraban un escritor inferior, un mero epígono, preocupado tan sólo por su propio éxito y las demandas del mercado, otros alababan precisamente su originalidad y su libertad, el ingenio, el ritmo y el estilo envolvente de sus narraciones, e incluso hay quienes opinan que Hauff fue tratado injustamente por la crítica y que urge hacer una revisión profunda de su obra; el germanista alemán Stefan Neuhaus, por ejemplo, llega a la interesante conclusión de que en la obra de Hauff se atisban elementos no sólo eminentemente modernos sino, incluso, postmodernos.[4]

Si tenemos en cuenta que una gran parte de las investigaciones acerca de la obra de Wilhelm Hauff han estado dedicadas al estudio, el análisis y la documentación de las fuentes literarias en las que se apoyaba, entonces llama la atención el hecho de que los críticos nunca hayan reparado en la importancia que para el autor germano tenía otra de las obras maestras de la Literatura Universal, es decir, la novela *Don Quijote de la Mancha* (1605/1615), de Miguel de Cervantes Saavedra. Sólo hay algunas alusiones dispersas, puntuales y poco concretas a

Wilhelm Hauffs Märchen". En: *Wirkendes Wort* nº 2/91 año 41 (1991) (págs. 170-183). Johannes Barth: "*Der Zwerg Nase* und *Der gebackene Kopf*. Bermerkungen zu Wilhelm Hauffs zweitem Märchenalmanach". En: *Wirkendes Wort* nº 1/92 año 42 (1992) (págs. 33-42). Johannes Barth: "Von *Fortunatus* zum *Kleinen Muck*. Zur Quellenfrage des Hauffschen Märchens". En: *Fabula* nº 33 (1992) (págs. 66-76). Johannes Barth: "Neues zum Fliegenden Holländer. Die bislang unbekannte erste Mitteilung der Sage in deutscher Sprache und Wilhelm Hauffs Geschichte von dem Gespensterschiff". En: *Fabula* nº 35 (1994) (págs. 310-315). U. Kittstein: "Das literarische Werk Wilhelm Hauffs [...]", op. cit., págs. 16 sig. y 31-36. V. Klotz, op. cit., págs. 209-218.

4 Cf. S. Neuhaus: *Das Spiel mit dem Leser [...]*, op. cit., pág. 207 sig. Sobre el debate acerca de la originalidad y la intertextualidad en la obra de Hauff, cf. también ibídem, págs. 7-9, 22, 39, 93 sig., 206-208. Sobre el mismo tema, cf. además, por ejemplo, y aparte de las valoraciones e investigaciones citadas en nuestras notas 1 y 3, los siguientes: H. Koopmann, op. cit., págs. 491 sig. y 495-500. H. Bachmaier, op. cit., págs. 314 sig., 318 sig., 323 sig., y 330-335. F. Martini, op. cit., págs. 532 sig., 535-537, 540-543, 546 sig. y 553. H. H. Ewers, op. cit., págs. 445, 448-451, 460 y 462 sig. O. Hinz, op. cit., págs. 7 sig. y 126 sig. B. Clausen, op. cit., págs. 168-189. U. Kittstein, "Das literarische Werk Wilhelm Hauffs [...]", op. cit., págs. 12 sig. y 38 sig. V. Klotz, op. cit., pág. 210.

esta relación entre Hauff y Cervantes. Hilde Schulhof, por ejemplo, menciona en su estudio de 1928 la analogía entre las fantasías del protagonista del cuento *Der kleine Muck* y don Quijote:

> "In der Geschichte vom kleinen Muck werden die Glücksphantasien sogar verspottet: wie ein Don Quixote kleineren Formates zieht der Held seinem Glück entgegen. In jedem glänzenden Scherben glaubt er einen Diamanten zu sehen, bei jeder in der Ferne auftauchenden Kuppel, bei jedem schimmernden See denkt er einem Zauberreich nahe zu sein, während er sich in Wirklichkeit hungrig und müde 'im Lande der Sterblichen' befindet."[5]

Un año más tarde, en 1929, el crítico Heinrich Tidemann destaca que en la narración *Phantasien im Bremer Ratskeller* se encuentran determinados motivos procedentes de *Don Quijote*: "Gaben E. T. A. Hoffmann und vielleicht auch Tieck mehr allgemeine Anregungen, so steuerten Cervantes' *Don Quixote*, Münchhausen, Don Juan und die Roland-Sage ganz bestimmte Erzählzüge bei."[6] Tidemann se refiere a la similitud entre el enamoramiento del protagonista y narrador del relato de Hauff, y el *Caballero de la Triste Figura*; además, señala que el motivo del manteamiento, en las *Phantasien im Bremer Ratskeller*, tiene su antecedente en el manteamiento de Sancho Panza, en el capítulo XVII de la Primera Parte de la novela de Cervantes.[7] Otros comentarios sobre las posibles relaciones entre la obra de Hauff y *Don Quijote* se encuentran en las notas de Sibylle von Steinsdorff, en su edición de las *Obras Completas* del autor alemán (1970), y en los estudios de Egon Schwarz, Alfredo Arias y Miguel Ángel Vega, sin que ninguno de ellos profundice en esta cuestión.[8]

---

[5] H. Schulhof, op. cit., pág. 119.

[6] H. Tidemann: *Wilhelm Hauff in Bremen 1826 [...]*, op. cit., pág. 43. Tidemann comenta que Hauff se refirió a Cervantes también en otras ocasiones, pero no ofrece datos concretos; cf. ibídem.

[7] Cf. ibídem, pág. 33.

[8] En sus notas (en SW I-III, cf. nuestra nota 2), Sibylle von Steinsdorff ofrece algunas aclaraciones muy breves y someras sobre las alusiones de Hauff a la obra maestra cervantina; se limita a señalar, por ejemplo, que don Quijote, Sancho Panza y Dulcinea del Toboso son personajes de la novela de Cervantes, y ofrece algunos datos básicos sobre este autor y su obra (fechas de publicación, el carácter satírico, etc.; cf., por ejemplo, SW I, notas sobre las págs. 387,

Muy probablemente, Wilhelm Hauff conocía el *Quijote* en la versión de Ludwig Tieck (1773-1853), autor romántico por el que sentía una profunda admiración, y cuya traducción de la novela cervantina fue y sigue siendo una de las más importantes en lengua alemana. El propio Hauff elogia la traducción de Tieck (1799-1801) en el fragmento póstumo *Die Teutschen Übersetzungsfabriken*: "Früher, zur Zeit wo noch weniger übersetzt wurde, galt eine gute Übersetzung für ein Unternehmen, das auf den Dank des Publikums Anspruch machen konnte. Beispiele davon sind *Tasso* von Gries und Streckfuß, Tiecks *Don Quixotte*, Schlegels Shakespeare und andere."[9] En la obra de Hauff abundan

442, 729, 742; SW II, notas sobre las págs. 331, 387, 676; SW III, notas sobre pág. 49). Egon Schwarz comenta que la estrecha relación entre la sátira y la literatura infantil se puede observar tanto en la obra de Hauff como en la de Cervantes; cf. Egon Schwarz: "Wilhelm Hauff: *Der Zwerg Nase*, *Das kalte Herz* und andere Erzählungen (1826/27)". En: Paul Michael Lützeler (ed.): *Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus. Neue Interpretationen*. Stuttgart: Reclam, 1983 (págs. 117-135), pág. 120. Alfredo Arias señala que los relatos y cuentos incluidos en *Das Wirtshaus im Spessart* (en el último almanaque, de 1827) quedan interrumpidos "un tanto a la manera de la venta hospitalaria de la primera parte del *Quijote* (la suspensión de la lectura de *El curioso impertinente* por el lance de los pellejos de vino, los viajeros que se van sumando al grupo...)"; cf. Alfredo Arias: "Apéndice". En: Wilhelm, Hauff: *Cuentos completos*. Madrid: Anaya, 2001 (págs. 397-428), pág. 425. En su estudio sobre *Don Quijote* y el romanticismo alemán, Miguel Ángel Vega constata: "En las narraciones, dramas, ensayos y, sobre todo, en el género epistolar [...], de Eichendorff, Hauff, Raabe, Schopenhauer y un largo etcétera, las alusiones a la *triste figura* del caballero serán constantes, como constantes fueron los intentos de verter de nuevo la obra cervantina"; Miguel Ángel Vega: "El *Quijote* en el romanticismo alemán (II): Sancho se hace traductor". En: *El trujamán*, 19 de febrero de 2001, sin pág. (Centro Virtual Cervantes CVC/Instituto Cervantes, publicación en internet, véase nuestra bibliografía al final del presente estudio). El germanista español no ofrece datos concretos sobre estas alusiones. En toda la bibliografía sobre la obra de Wilhelm Hauff, no hemos encontrado más comentarios sobre esta cuestión.

[9] *Die Teutschen Übersetzungsfabriken*, SW III, pág. 260. La gran admiración de Hauff por Ludwig Tieck se aprecia, por ejemplo, en las siguientes palabras de una carta a su hermano Hermann, en las que señala que toda Alemania (es decir, todos los autores alemanes) debería aprender de este autor romántico: "der herrliche Tieck bei dem ganz Teutschland in die Schule gehen sollte" (carta del 21 de octubre de 1826, citada en O. Hinz, op. cit., pág. 80). Cf. también los comentarios de Hauff en las reseñas incluidas en *Taschenbücher auf 1828* (cf. SW III, págs. 232 y 234 sigs.), donde elogia generosamente la narrativa de Tieck. Algunas alusiones de Hauff a *Don Quijote* hacen pensar directamente en la citada traducción de Tieck; expresiones como "das Fräulein von der traurigen Gestalt" (*Der Mann im Mond*, SW I, pág., 742) o "dieser Ritter von der trauernden Gestalt" (carta a Moritz Pfaff, del 24 de diciembre de 1821, citada en O. Hinz, op. cit., pág. 25) se basan en un célebre error en la traducción de Tieck, puesto que fue

las alusiones directas e indirectas a la novela de Cervantes. Aparte de aquellas que fueron recogidas por la crítica (véase el párrafo anterior y las notas 5-8 del presente estudio), podríamos destacar, por ejemplo, las numerosas referencias al *Quijote* que se encuentran en la novela *Mitteilungen aus den Memoiren des Satan* (1825/1826). En ambas novelas atrae nuestra atención el recurso narrativo de la traducción ficticia que, además, aparece igualmente en las dos partes en las que se dividen estas dos obras.[10] El que esta coincidencia no sea casualidad lo demuestra el elevado número de alusiones a la novela cervantina que se hallan en el texto de Hauff, concretamente a Sancho Panza, Dulcinea y don Quijote (cf. SW I, págs. 387, 442, 474 y 560), y en especial en el último capítulo (cap. XIX) de la Primera Parte, donde se cuenta cómo el Baron von Garnmacher confunde realidad y ficción y, a imagen y semejanza del *Caballero de la Triste Figura*, vive y ama siguiendo el modelo de sus lecturas: "So lasen und liebten wir; unsere Liebe richtete sich nach dem Vorbild, das wir gerade lasen; bald war sie zärtlich und verschämt, bald feurig und stürmisch, ja wenn Eifersuchten vorkamen, so

---

precisamente Tieck quien popularizó en Alemania la expresión 'der Ritter von der traurigen Gestalt' (literalmente, el caballero del triste cuerpo), como traducción del sobrenombre quijotesco del *Caballero de la Triste Figura* (a partir del comienzo del cap. XXXVII de la Primera Parte de *Don Quijote*). Sobre este error en la traducción de Tieck, cf. Gerhard Wild: "El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha". En: Walter Jens (ed.): *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. München: Kindler, 1988-1992, vol. III (págs. 820-825), pág. 821. Aún en 2005, el año del IV centenario de la publicación de la primera parte de la novela, y más de dos siglos después de la publicación de la traducción de Tieck, la expresión acuñada erróneamente por este autor sigue gozando de gran popularidad en Alemania, lo cual demuestra la enorme aceptación e influencia que esta versión ha tenido en las letras, la literatura y la sociedad germanas. En cuanto a la admiración que Hauff sentía por Tieck, cf. también H. Koopmann, op. cit., págs. 494 sigs., 499, 507, 509. F. Martini, op. cit., págs. 534, 539, 546 y 555 sig. O. Hinz, op. cit., págs. 80 y 132.

[10] La traducción ficticia (artificio tradicional con el que se simula que el texto que el lector tiene entre manos es la traducción de una obra de otro autor distinto del verdadero) aparece en *Mitteilungen aus den Memoiren des Satan*, SW I, págs. 351, 373-375, 480 y 584. En *Don Quijote de la Mancha*, el recurso de la traducción ficticia se introduce en el capítulo IX de la Primera Parte (1605); cf. Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha* (ed. dir. por Francisco Rico). Barcelona: Instituto Cervantes/Crítica, 1998, I/cap. IX/págs. 107-110 (citaremos esta edición con el título abreviado *Don Quijote*, op. cit.) (las alusiones al ficticio traductor morisco de los imaginarios manuscritos originales de Cide Hamete Benengeli se repiten en toda la novela). Sobre la evolución de este recurso en la narrativa occidental moderna, desde *Don Quijote* hasta finales del siglo XX, cf. Hans Christian Hagedorn: *La traducción narrada: el recurso narrativo de la traducción ficticia*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006 (Escuela de Traductores de Toledo, 15).

gaben wir uns alle mögliche Mühe, einen Gegenstand, eine Ursache für unser namenloses Unglück zu ersinnen." (SW I, pág. 470 sig.; cf. págs. 469-479).[11]

Muy llamativa es también la influencia de *Don Quijote* en otra novela de Hauff, titulada *Der Mann im Mond* (1825), y en el escrito satírico *Kontrovers-Predigt über H. Clauren und Den Mann im Monde* (1826), con el que el autor respondió a la polémica y al proceso judicial que se desencadenaron a raíz de la publicación (bajo un pseudónimo plagiado) de esta novela. Según las explicaciones ofrecidas en el breve pseudo-sermón de la *Kontrovers-Predigt*, Hauff había concebido *Der Mann im Mond* como parodia de las populares novelas sentimentales de H. Clauren (pseudónimo de Carl Heun) y otros autores de éxito de la época. Y su estrategia era la misma que la que Cervantes había empleado para parodiar la novela de caballerías en el *Quijote*: Hauff quería combatir la moda de las livianas novelas sentimentales con sus propias armas, exagerando y ridiculizando todos sus elementos e ingredientes habituales. El autor alemán describe su táctica con las siguientes palabras: "Aus denselben Stoffen, sprach ich zu mir, mußt Du einen Teig kneten, mußt ihn würzen mit derselben Würze, nur noch pikanter; an diesem Backwerk sollen sie mir kauen, und wenn es ihnen auch dann nicht widersteht, [...] so sind sie nicht mehr zu kurieren, oder – es war nichts an ihnen verloren." (*Kontrovers-Predigt*, SW I, pág. 816). Y añade:

> "Das ist der Ur- und Grundstoff, wie zu *jedem* Claurenschen Roman, so auch zum *'Mann im Monde'*, auf diese Art suchte er seinen Zweck zu erreichen, durch Übersättigung Ekel an dieser Manier

---

[11] Como modelos de inspiración para la novela *Mitteilungen aus den Memoiren des Satan* se habían identificado hasta ahora, entre otros textos, los siguientes: *Die Elixiere des Teufels* (1815), *Lebensansichten des Kater Murr* (1819), *Klein Zaches* (1815), *Das öde Haus* (1815) y *Erzählungen der Serapionsbrüder* (1819-1821), de E. T. A. Hoffmann; y *Auswahl aus des Teufels Papieren* (1760), de Jean Paul. Sobre los modelos, las fuentes y referencias de Hauff en *Mitteilungen aus den Memoiren des Satan* cf., por ejemplo: J. F. Haussmann: "E. T. A. Hoffmanns Einfluss auf Hauff". En: *Journal of English and Germanic Philology* 16 (1917) (págs. 53-66), págs. 53-58. P. Roggenhausen, op. cit., 1930/3ª parte, págs. 164-166. Edwin Sommermeyer: *Hauffs 'Memoiren des Satan'. Nebst einem Beitrag zur Beurteilung Goethes in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts*. Berlin: 1932. S. Neuhaus: *Das Spiel mit dem Leser [...]*, op. cit., págs. 182-205.

hervorzubringen, die Satire sollte ihm Gang und Stimme nachahmen, um ihn vor seinen andächtigen Zuhörern lächerlich zu machen. Mit Vergnügen haben wir da und dort bemerkt, daß der '*Mann im Monde*' diesen Zweck erreichte." (ibídem, pág. 818).[12]

El germanista alemán Fritz Martini resumió el procedimiento elegido por Hauff en una fórmula muy sencilla: "Hauff verfertigte mit den Mitteln Claurens gleichsam einen Super-Clauren."[13] Con este procedimiento satírico Hauff siguió, evidentemente, el modelo ideado y desarrollado por Cervantes en el *Quijote*. Por esta misma razón, no nos sorprende encontrarnos, en *Der Mann im Mond*, con algunas alusiones menores a la novela cervantina, concretamente a Dulcinea y al sobrenombre quijotesco "von der traurigen Gestalt" (cf. *Der Mann im Mond*, SW I, págs. 729 y 742).[14]

En la obra de Wilhelm Hauff se encuentran muchos otros textos en los cuales aparecen referencias o alusiones al *Quijote*, o en los que se puede apreciar la gran influencia que esta novela tuvo en el autor alemán. Por ejemplo,

---

[12] En el mismo sentido, Hauff señala en otra parte del mismo texto: "Meine Freunde! Dasselbe, was in dieser Geschichte erzählt ist, dasselbe wollte auch '*Der Mann im Monde*', und das war ja unsere erste Frage, er wollte den Erfinder der Mimili-Manier [H. Clauren/Carl Heun; aclaración nuestra] zu Nutz und Frommen der Literatur und des Publikums, zur Ehre der Vernunft und Sitte, lächerlich machen." (*Kontrovers-Predigt*, SW I, pág. 813). Todas estas frases con las que Hauff justifica y explica, en la *Kontrovers-Predigt*, la estrategia seguida en *Der Mann im Mond*, tienen un elocuente parecido con las últimas frases de *Don Quijote de la Mancha* (Segunda Parte, cap. LXXIIII), sobre todo en la traducción alemana de Tieck: "Denn um die Züge lächerlich zu machen, welche so viele irrende Ritter ausgeführt haben, sind die zwei ausreichend, welche er zum Vergnügen und Wohlgefallen aller Menschen begann, die etwas davon hörten, nicht nur in diesen, sondern auch in fremden Reichen; und damit wirst du die christliche Pflicht erfüllen, daß du dem einen guten Rat gibst, der dir übel will, und ich bin alsdann zufrieden darüber, daß ich der erste war, der die Früchte seiner Schriften ganz so genoß, wie ich es wünschte, denn mein Wunsch war kein anderer, als bei den Menschen die erdichteten und unsinnigen Geschichten der Ritterbücher in Verachtung zu bringen, die durch meinen wahrhaftigen Don Quixote schon wanken und bald ohne allen Zweifel gänzlich fallen werden." (Miguel de Cervantes Saavedra: *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha* [traductor: Ludwig Tieck]. Zürich: Diogenes, 1987, pág. 1011. Cf. *Don Quijote*, op. cit., pág. 1223.

[13] F. Martini, op. cit., pág. 546.

[14] Sobre la polémica desatada a raíz de *Der Mann im Mond* y la novela en general (y sobre la *Kontrovers-Predigt*) cf., por ejemplo, los siguientes estudios: Günther Koch: "Claurens

los comentarios satíricos sobre las 'fábricas de traducción' en *Die Bücher und die Lesewelt* (1827) y *Die Teutschen Übersetzungsfabriken* (1827/fragmento póstumo) recuerdan claramente la escena de la imprenta barcelonesa, en el capítulo LXII de la Segunda Parte de *Don Quijote*.[15] Otro texto, el cuento-relato *Der Affe als Mensch* (1826/en *Märchen-Almanach für Söhne und Töchter gebildeter Stände auf das Jahr 1827*), parece estar inspirado en la escena con el titerero maese Pedro y el mono adivino, en la Segunda Parte del *Quijote* (capítulos XXV y XXVII). En ambos casos se cuenta la historia de un forastero ("der fremde Herr", maese Pedro) que es dueño de un mono, y que hace creer a la gente a su alrededor que este mono posee cualidades humanas tales como el habla y la inteligencia: el mono en la novela de Cervantes supuestamente adivina hechos del pasado y del presente sobre los cuales le interrogan los personajes que asisten al espectáculo de maese Pedro y, previo pago de dos

Einfluß auf Hauff". En: *Euphorion* nº 4 (1897), págs. 804-812. P. Roggenhausen, op. cit., 1930/3ª parte, págs. 173-177. H. Bachmaier, op. cit., págs. 332-334. F. Martini, op. cit., págs. 536 sig. y 545-547. O. Hinz, op. cit., págs. 41-52. Sibylle Mulot: "Die Fälschung der Fälschung. Wilhelm Hauffs *Mann im Mond*. En: Karl Corino (ed.): *Gefälscht! Betrug in Politik, Literatur, Wissenschaft, Kunst und Musik*. Frankfurt a.M.: Eichborn, 1990, págs. 251-262. B. Clausen, op. cit., págs. 160, 168-171 y 174-181. Stefan Neuhaus: "Wilhelm Hauff und der Kanon. Probleme literarischer Wertung am Beispiel des Romans *Der Mann im Mond*". En: *Wirkendes Wort* nº 1/2001 año 51 (2001), págs. 4-25. U. Kittstein, "Das literarische Werk Wilhelm Hauffs [...]", op. cit., págs. 32-35. S. Neuhaus: *Das Spiel mit dem Leser [...]*, op. cit., págs. 139-156. H. C. Hagedorn: "Erudición o incultura – Wilhelm Hauff y la traducción". En: *Estudios Filológicos Alemanes. Revista del Grupo de Investigación Filología Alemana* (Universidad de Sevilla) nº 9 (2005) (págs. 279-296), pág. 283/nota 8. Véase también el comentario en el apéndice de la edición (de las obras de Hauff) utilizada en el presente estudio (apéndice y notas de S. von Steinsdorff), SW I, pág. 856-858.

15 Cf. *Die Bücher und die Lesewelt* (SW III, pág. 62 sig.) y *Die Teutschen Übersetzungsfabriken* (SW III, págs. 260-264; tal como hemos señalado anteriormente, en este texto encontramos otra alusión directa a la traducción que Tieck hizo de la novela cervantina, cf. ibídem, pág. 260). *Don Quijote*, op. cit., págs. 1142-1145. M. de Cervantes Saavedra: *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha* (traductor: L. Tieck), op. cit., pág. 939-942. Los comentarios satíricos de Hauff sobre la mecanización y el reparto del trabajo en lo que él llama 'fábricas de traducción', por ejemplo, tienen un claro antecedente en la frase que describe la entrada de don Quijote en la imprenta barcelonesa: "Entró dentro, con todo su acompañamiento, y vio tirar en una parte, corregir en otra, componer en esta, enmendar en aquella, y, finalmente, *toda aquella máquina que en las emprentas grandes se muestra*." (*Don Quijote*, op. cit., pág. 1142 sig.; la cursiva es nuestra).

reales por cada pregunta, susurra las respuestas al oído de su amo; el orangután en *Der Affe als Mensch* es presentado por el forastero como un sobrino inglés con pocos conocimientos de la lengua alemana y modales algo toscos, pero inteligente y con un gran talento para el baile, la poesía y la música. Al igual que en las demás obras de Hauff que hemos comentado en el presente estudio, se ha demostrado que el autor germano se apoyaba, también en este cuento, en varias fuentes de inspiración, pero parece muy probable que una de ellas fue *Don Quijote.*[16]

Otras alusiones directas a la novela de Cervantes, a sus protagonistas (don Quijote, Dulcinea) y a su autor se encuentran en los relatos *Die Bettlerin vom Pont des Arts* (1826; cf. SW II, págs. 376 y 387), *Die letzten Ritter von Marienburg* (1828; cf. SW II, pág. 613), *Das Bild des Kaisers* (1828; cf. SW II, págs. 676, 682 y 685), y en la introducción a la edición completa de sus relatos, titulada *Vertrauliches Schreiben an Herrn W. A. Spöttlich* (1828; cf. SW II, pág. 331). Una cita indirecta aparece en el comentario elogioso que el autor dedica al poema *Don Quixote* (1827), de Adelbert von Chamisso (en la reseña *Peter Schlehmihls wundersame Geschichte, mitgeteilt von A. v. Chamisso*; 1827, cf. SW III, pág. 231). Finalmente, entre las coincidencias entre las obras de Wilhelm Hauff y *Don Quijote de la Mancha* se podrían destacar,

---

[16] Cf. *Der Affe als Mensch*, SW II, págs. 153-170. *Don Quijote*, op. cit., págs. 839-845 y 855-857. M. de Cervantes Saavedra: *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha* (traductor: L. Tieck), op. cit., pág. 672-677 y 687-689. Las coincidencias entre ambos textos van más allá de lo que podemos referir en el marco de este estudio; sirvan como ejemplos los siguientes detalles: en ambos casos se menciona que el mono llega al lugar en una carreta, y que pertenece a saltimbanquis o charlatanes; se alude al supuesto origen árabe del animal; se comenta la posibilidad de que las habilidades de los animales sean obra del diablo o se deban a magia negra; y se señala la incultura, la credulidad y el carácter supersticioso del pueblo. Entre los textos que inspiraron el cuento de Hauff destaca, sobre todo, el relato *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann* (1815), de E. T. A. Hoffmann; además, Hauff alude a la popularidad que en su época tuvo, en toda Europa, la moda del 'mono domado' *Jocko*. Sobre las fuentes de Hauff cf., por ejemplo, J. F. Haussmann, op. cit., págs. 58-60. P. Roggenhausen, op. cit., 1930/3ª parte, pág. 161. H. H. Ewers, op. cit., pág. 433. Horst-Jürgen Gerigk: *Der Mensch als Affe in der deutschen, französischen, russischen, englischen und amerikanischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Hürtgenwald: Guido Pressler Verlag, 1989, págs. 41-48. S. Neuhaus: *Das Spiel mit dem Leser [...]*, op. cit., págs. 119-122. Véase también el comentario en el apéndice de la edición (de las obras de Hauff) utilizada en el presente estudio (apéndice y notas de S. von Steinsdorff), SW II, pág. 728.

por ejemplo, el sentido del humor, la tendencia a la sátira y a lo burlesco, y el hecho de que ambos autores elijan la venta y, en general, el lugar de descanso en algún camino o viaje, como lugar predilecto para ubicar las narraciones o relatos intercalados de sus personajes: en numerosos textos de Hauff —como las novelas *Lichtenstein*, *Mitteilungen aus den Memoiren des Satan*, *Der Mann im Mond*; los cuentos *Die Karawane* (*Märchen-Almanach auf das Jahr 1826 für Söhne und Töchter gebildeter Stände*) y *Das Wirtshaus im Spessart* (*Märchen-Almanach für Söhne und Töchter gebildeter Stände auf das Jahr 1828*); los relatos *Die Sängerin* (1827), *Die letzten Ritter von Marienburg* (1828) y *Phantasien im Bremer Ratskeller* (1827)— se sigue en este aspecto el modelo de la novela cervantina.

Uno de los relatos donde la influencia de *Don Quijote* (o la referencia reiterada a esta novela) resulta más llamativa es el titulado *Phantasien im Bremer Ratskeller*. Escrito entre 1826 y 1827, después de una visita del autor a la ciudad de Bremen, se trata de un relato de corte fantástico que cuenta en tono burlesco cómo el yo-narrador pasa una noche de encierro voluntario y de abundante consumo de vino en la famosa bodega del ayuntamiento, acompañado tan sólo por los espíritus en los cuales se convierten, a medianoche, los caldos guardados en los viejos barriles del local, la escultura de Baco y la estatua de Rolando, así como el fantasmagórico bodeguero Balthasar.[17] Las reflexiones y observaciones del bebedor, que se abandona en meditaciones sobre su vida y sobre el amor no correspondido a una muchacha que ha conocido en su visita a la ciudad (episodio con una clara base autobiográfica), se entremezclan con las narraciones y los diálogos de los alegres espíritus vínicos, y con la rela-

---

17 Hauff se inspiró en algunos detalles de la bodega y del lugar que había conocido en su visita a Bremen, como los doce barriles del así denominado *Apostelkeller* y la más antigua de las barricas, llamada *Rose*, en el *Rosekeller* (se trata de las dos salas más afamadas de la bodega), la escultura de madera de Baco (montando uno de los barriles), y la gran estatua de piedra de Rolando que se encuentra a escasos metros del ayuntamiento, en la plaza del mercado (*Marktplatz*). Sobre la visita de Hauff a Bremen cf., por ejemplo, H. Tidemann: *Wilhelm Hauff in Bremen 1826 [...]*, op. cit., págs. 5-29 (especialmente pág. 12 sig.). Willy Krogmann: "Das kleine Liebesabenteuer eines Schwaben in Bremen". En: *Bremisches Jahrbuch* nº 49 (1964), págs. 176-200 (especialmente págs. 176-184). Hans-Wolf Jäger: "Ein Schwabe in Bremen. Zu Wilhelm Hauffs *Phantasien im Bremer Ratskeller*". En: *Bremisches Jahrbuch* nº 64 (1986), págs. 137-150 (especialmente págs. 138-140).

ción de las escenas y situaciones graciosas que se suceden durante la noche.[18] Una de las referencias más evidentes a la novela de Cervantes se encuentra al final del relato, cuando el narrador es manteado en la bodega por los espíritus (cf. *Phantasien*, SW III, pág. 49 sig.), escena que se corresponde con el manteamiento de Sancho en la venta.[19] En ambos casos se señala la preocupación de que el manteado pueda chocar contra el techo, y en ambos textos, además, se hace alusión al hecho de que los manteadores usan una manta o sábana, y que aparecen como "fantasmas y gente del otro mundo".[20]

También parece estar inspirada en una escena del *Quijote* la idea de que los vinos y los recipientes en los que se conservan cobren vida durante la noche transmutados en personajes fantasmagóricos. En la novela de Cervantes, don Quijote libra una feroz batalla contra los cueros de vino que él, en su sueño u

---

[18] Sobre este relato, considerado uno de los mejores del autor, cf., entre otros, los siguientes estudios: H. Tidemann: *Wilhelm Hauff in Bremen 1826 [...]*, op. cit. P. Roggenhausen, op. cit., 1930/2ª parte, pág. 19 sig. Heinrich Tidemann: "Nachwort". En: Wilhelm, Hauff: *Phantasien im Bremer Rathskeller; ein Herbstgeschenk für Freunde des Weines von Wilhelm Hauff.* Bremen: Bremer Schlüssel Verlag Hans Kasten, 1947, págs. 133-158. W. Krogmann, op. cit., págs. 176-200. Maria-Verena Leistner: "Nachwort". En: Wilhelm, Hauff: *Phantasien im Bremer Ratskeller. Novellen.* Leipzig: Philipp Reclam jun., 1979, págs. 309-321. H.-W. Jäger, op. cit., págs. 137-150. O. Hinz, op. cit., pág. 129 sig. Fritz Müller-Arnecke: *Das Rathaus in Bremen. Erinnerungen seines Baubetreuers der Jahre 1955-1959.* Bremen: 1998, págs. 12, 27 sig. y 57. Bettina Kaemena: *Studien zum Wirtshaus in der deutschen Literatur.* Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1999, págs. 177-182. Herbert Schwarzwälder: "Nachwort". En Wilhelm, Hauff: *Phantasien im Bremer Rathskeller. Ein Herbstgeschenk für Freunde des Weines von Wilhelm Hauff.* Bremen: Edition Temmen, 2001, págs. 109-119. S. Neuhaus: *Das Spiel mit dem Leser [...]*, op. cit., págs. 86-91.

[19] Cf. *Don Quijote*, op. cit., I/cap. XVII/págs. 183-186. M. de Cervantes Saavedra: *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha* (traductor: L. Tieck), op. cit., pág. 130-133. Como hemos señalado anteriormente, la coincidencia fue observada por S. von Steinsdorff (en sus notas sobre el relato, en la edición de la obras de Hauff que utilizamos en el presente estudio; cf. SW III, pág. 449) y por H. Tidemann (véanse nuestras notas 6-8, en el presente estudio).

[20] *Don Quijote*, op. cit., I/cap. XVIII, pág. 186. Sobre el posible choque contra el techo cf. ibídem, cap. XVII, pág. 184, y *Phantasien*, SW III, pág. 49. Los manteadores en el relato de Hauff usan un delantal que parece convertirse, según el narrador, en una sábana (cf. ibídem), mientras que en el caso de Sancho se trata de "la manta de la cama del huésped" (*Don Quijote*, op. cit., I/cap. XVII, pág. 184). Hauff utiliza la palabra "Bettuch", al igual que Ludwig Tieck en su traducción; cf. M. de Cervantes Saavedra: *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha* (traductor: L. Tieck), op. cit., pág. 131.

ofuscamiento, toma por el gigante Pandafilando (capítulo XXXV de la Primera Parte); en el relato de Hauff son los barriles (y la gigantesca estatua de Rolando que visita a los bebedores) los que se transforman en espíritus.[21] Además, se menciona a Rolando en el *Quijote* (entre muchas otras alusiones) al inicio de esta visita de Sancho y don Quijote a la venta, y en la misma jornada en la que tiene lugar la batalla contra los cueros de vino. El narrador en el cuento de Hauff, por su parte, comenta en una ocasión que Baco se parece, por la desmesurada ingesta de vino, a una vejiga inflada de cerdo, una imagen que recuerda los odres o pellejos que son víctimas de la ira y la locura de don Quijote.[22] Por si estas coincidencias entre ambas escenas fueran pocas, hay otra alusión clara a *Don Quijote* en las observaciones sobre las piernas desnudas de Baco en *Phantasien im Bremer Ratskeller*; la *Rose*, encarnación del barril con el mismo nombre, se queja del traje tan poco decente del dios del vino: "Und ein ehrbares Mädchen muss sich ja schämen, wenn man Euch nur ansieht. Was laufet Ihr denn fast nackt im Keller? Hättet wohl ein Paar Beinkleider entlehnen können auf heute." (*Phantasien*, SW III, pág. 26). En el *Quijote*, el pasaje correspondiente dice: "hallaron a don Quijote en el más estraño traje del mundo. Estaba en camisa, la cual no era tan cumplida que por delante le acabase de cubrir los muslos y por detrás tenía seis dedos menos; las piernas eran muy largas y flacas, llenas de vello y nonada limpias"; y poco más adelante, se señala que "Dorotea, que vio cuán corta y sotilmente estaba vestido, no quiso entrar a ver la batalla de su ayudador y de su contrario."[23] A todo ello se podría añadir que los protagonistas de ambas obras pasan la noche a solas, en una sala de las respectivas bodegas, y que ambos se duermen al final de su aventura con los espíritus del vino.[24]

También hay alusiones a *Don Quijote*, en lo relativo esta vez al tema amoroso, en *Phantasien im Bremer Ratskeller*, cuando el yo narrador alude a sus

---

[21] Cf. *Don Quijote*, op. cit., I/cap. XXXV/págs. 415-418. *Phantasien*, SW III, págs. 22-49 (especialmente págs. 22-25 y 40-47).

[22] La referencia a "los Hétores, Aquiles y Roldanes" (Rolando) se encuentra en *Don Quijote*, op. cit., I/cap. XXXII/pág. 372. La alusión a la vejiga de cerdo en el relato de Hauff aparece en *Phantasien*, SW III, pág. 26.

[23] *Don Quijote*, op. cit., I/cap. XXXV/págs. 415 sig. y pág. 416. Cf. M. de Cervantes Saavedra: *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha* (traductor: L. Tieck), op. cit., pág. 332 sig.

[24] Cf. *Don Quijote*, op. cit., I/cap. XXXV/págs. 417. *Phantasien*, SW III, págs. 49-51.

amores de juventud y a los sentimientos no correspondidos por Adelgunde, objeto de sus deseos durante su estancia en Bremen.[25] El enamorado reconoce que su amor juvenil había sido un amor imaginario, idealizado, alimentado por determinadas lecturas:

> "Wer kann dich berechnen, o Liebe? Es ging uns, wie es so manchem Erdensohn ergeht. Wir lasen von Liebe und glaubten zu lieben. Das Wunderbarste und doch Natürlichste an der Sache war, daß die Perioden oder Grade dieser Art Liebe sich nach unserer Lektüre richteten. [...] haben wir nicht à la Wilhelm Meister geliebt, d.h. wir wußten nicht mehr, war es Emmeline oder Kamilla, die Zarte, oder gar Ottilie?" (*Phantasien*, SW III, pág. 19).

Evidentemente, estas observaciones sobre el amor idealizado o imaginario y sobre la confusión entre ficción o lecturas y realidad hacen pensar, entre otras obras, en la novela de Cervantes y el amor de don Quijote por Dulcinea. Pero, además, la mención del nombre Kamilla revela que se trata, efectivamente, de una alusión apenas velada a *Don Quijote*, puesto que este nombre corresponde a uno de los personajes femeninos del relato del *Curioso impertinente*, relato interior que se encuentra inserto en los capítulos XXXII-XXXV de la Primera Parte de la novela cervantina, es decir, precisamente en aquellos capítulos donde se cuenta el episodio, anteriormente citado, de la batalla con los cueros de vino, que también sirvió de modelo de inspiración a Wilhelm Hauff.[26] Ambos

---

[25] En la época de su visita a Bremen, entre el 26 de agosto y el 6 de septiembre de 1826, Hauff estaba ya comprometido con su prima Luise Hauff, en Nördlingen (en el sur de Alemania); a pesar de ello, se enamoró en la ciudad hanseática de Josephe Stolberg (ocultando su compromiso, incluso llegó a pedirle el matrimonio, a los cuatro días de conocerla, y fue rechazado con frialdad). Sobre este episodio cf., por ejemplo, los estudios de H. Tidemann: *Wilhelm Hauff in Bremen 1826 [...]*, op. cit.; W. Krogmann, op. cit.; y H.-W. Jäger, op. cit. (véase nuestra nota 17, en el presente estudio). El nombre Adelgunde se menciona en *Phantasien*, SW III, pág. 20; según W. Krogmann, este nombre (*Adel*, en alemán, significa nobleza) hace referencia al origen aristocrático de Josephe (cf. W. Krogmann, op. cit., pág. 184).

[26] Cf. *Don Quijote*, op. cit., I/caps. XXXII-XXXV/págs. 374-423. M. de Cervantes Saavedra: *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha* (traductor: L. Tieck), op. cit., págs. 294-339. El nombre *Camila*, en el relato del *Curioso impertinente*, aparece en la traducción de Tieck como *Camilla*; Hauff escribe *Kamilla*. Un personaje con el

personajes —Adelgunde y Camila— son de origen aristocrático (cf. nuestra nota 25) y destacan por la nobleza de su carácter; y en ambos casos una de las cuestiones de fondo es el rechazo de la mujer frente al galanteo de su pretendiente (Adelgunde se mantiene firme; Camila sucumbe ante el plan urdido por su marido Anselmo para poner a prueba su amor, virtud y fidelidad, y cede finalmente a Lotario).[27] Otra alusión a la novela de Cervantes está relacionada con el tema erótico. Mientras el narrador es manteado por los espíritus en la bodega del ayuntamiento de Bremen, una de sus mayores preocupaciones es lo que su amada pudiera pensar de un hombre con los *miembros rotos*: "Ha, dachte ich im Fliegen, jetzt ist es um dich geschehen, wenn du jetzt wieder fällst, brichst du das Genick oder zum allerwenigsten ein Paar Arme oder Beine! o Himmel, und ich weiß ja, was *sie* von einem Mann mit gebrochenen Gliedmaßen denkt! Ade, ade! mein Leben, meine Liebe!" (*Phantasien*, SW III, pág. 49). Esta broma picante recuerda el juego de palabras que Cervantes pone en boca de la ventera, refiriéndose a la "cola rucia o roja de buey donde el ventero tenía colgado el peine", y con la cual el barbero se fabrica una barba falsa;[28] la ventera alude posteriormente varias veces a la malograda cola y se queja de que se la hayan devuelto destrozada e inutilizada: "y ahora por su respeto vino estotro señor y me llevó mi cola, y hámela vuelto con más de dos cuartillos de daño, toda pelada, que no puede servir para lo que la quiere mi marido".[29]

---

nombre *Camilla* aparece también en la novela *David Simple* (1744), de Sarah Fielding; sin embargo, dadas las demás coincidencias con los capítulos XXXII-XXXV de la Primera Parte del *Quijote*, creemos que es bastante más probable que en el caso del relato de Hauff se trate de una alusión a la novela de Cervantes. Los demás nombres hacen referencia a la protagonista de la novela *Emmeline* (1788), de Charlotte Smith, y a la Ottilie de la novela *Die Wahlverwandtschaften* (1809), de Johann Wolfgang von Goethe. Obra de Goethe son también las diferentes entregas de la novela *Wilhelm Meister* (1794-1796 y 1821), a la que el narrador del relato de Hauff se refiere en el citado fragmento.

[27] El tema de la fidelidad aparece en *Phantasien im Bremer Ratskeller* sólo en el poema insertado en las meditaciones amorosas del narrador (cf. SW III, pág. 20 sig.; ambas obras coinciden también en su estructura, en cuanto a la inserción de poemas y relatos interiores); en todo caso, hay que tener en cuenta que este tema debió de tener una importancia especial para Hauff, puesto que ya estaba comprometido con su prima Luise cuando se enamoró de Josephe Stolberg en Bremen (cf. nuestra nota 25).

[28] Cf. *Don Quijote*, op. cit., I/cap. XXVII/pág. 299.

[29] Ibídem, I/cap. XXXV/pág. 418. Cf. también ibídem, I/cap. XXXII/pág. 368.

Aún hay en este relato de Wilhelm Hauff otras alusiones a *Don Quijote*, o referencias que pueden resultar interesantes en nuestro contexto actual, algunas de ellas menores o indirectas. En ambas obras, la venta o bodega tiene una función central como lugar en el que se cuentan historias, y que los respectivos protagonistas perciben como lugar encantado. Además, el hecho de que don Quijote confunda la venta con un castillo y al ventero con el "castellano" da lugar a otra alusión del autor alemán a la novela de Cervantes: en una ocasión, al principio de las *Phantasien im Bremer Ratskeller*, los bodegueros son comparados con castellanos ("Kastellane", en la versión alemana de Tieck), aunque en el relato de Hauff no haya ninguna confusión entre bodega y castillo.[30] Otra referencia al *Quijote* la encontramos en las palabras del personaje de Judas, cuando describe al narrador despectivamente como doctor (es decir, erudito) andante (ambulante, vagante, aventurero) y magíster (licenciado) de vacaciones: "solch ein fahrender Doktor oder vazierender Magister" (*Phantasien*, SW III, pág. 30). Evidentemente, esta expresión recuerda el hecho de que don Quijote, imitando a sus héroes literarios, se convierta en caballero *andante*.[31] Un dato

---

[30] "Ich glaubte hierin einen jener gewöhnlichen Kniffe zu sehen, womit Hausverwalter, Kastellane oder Kellermeister dem Fremden Geld abzuzwacken suchen"; *Phantasien*, SW III, págs. 11. Acerca del sobrenombre de *castellano*, cf. *Don Quijote*, op. cit., I/cap. II/págs. 51 y 54; cap. III/pág. 60; cap. XXXIV/pág. 395 (parecido en cap. XVI/págs. 172, y cap. XVII/pág. 178). M. de Cervantes Saavedra: *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha* (traductor: L. Tieck), op. cit., págs. 32, 34, 39, 120, 124 y 313. La confusión entre venta y castillo y su caracterización como lugar encantado es una de las bromas recurrentes del *Quijote*; cf., por ejemplo, en la Primera Parte, los capítulos II-III, XV-XVIII, XXXII-XXXV.

[31] Cf., por ejemplo, *Don Quijote*, op. cit., I/cap. I/pág. 40. Tieck traduce esta expresión con las palabras "irrender Ritter" (*irrend* significa *errante*; nótese la posible influencia del francés *chévalier errant*); sin embargo, la forma más habitual en alemán es, desde la Edad Media, *fahrend*. Sobre esta y otras particularidades en la traducción de Tieck cf., por ejemplo, Christoph Strosetzki: "Ludwig Tieck und das Spanieninteresse der deutschen Romantik". En: Schmitz, Walter (ed.): *Ludwig Tieck: Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit*. Tübingen: Niemeyer, 1997 (págs. 235-252), pág. 244 (Strosetzki señala la bibliografía más importante al respecto). El comentario del narrador de que Rolando entra en la bodega sin casco (cf. *Phantasien*, SW III, pág. 40), está relacionado, sin duda, con el hecho de que la estatua del *Marktplatz* en Bremen no muestra esta pieza de la armadura del caballero; además, puede ser interpretado como alusión velada a la desesperación de don Quijote por los destrozos causados en su casco, circunstancia que le obliga a prescindir de una de sus prendas más importantes (cf. *Don Quijote*, op. cit., I/cap. X/págs. 115 sigs.; M. de Cervantes Saavedra: *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha* [traductor: L. Tieck], op. cit., pág. 77 sig.).

dudoso es la fecha que el narrador, en el relato de Hauff, menciona reiteradamente como año de nacimiento de *Rose*, el personaje femenino que encarna el espíritu del vino conservado en el barril más antiguo de la bodega del ayuntamiento de Bremen, el *Rosefass*. La fecha indicada es 1615 (en una ocasión se cita el año 1618, lo cual puede ser un error del autor), y se afirma también que en la época en la que se sitúa el relato (1826) han pasado dos siglos desde la juventud de la decana de la bodega (cf. *Phantasien*, SW III, págs. 14, 25 y 44). El problema es que, en realidad, el vino más antiguo que se guarda en este local es, y parece que siempre ha sido, un *Rheingauer Rüdesheimer* del año 1653.[32] Sería posible pensar que en el período en el que Hauff visitó la ciudad de Bremen se guardara en este barril un vino aún más antiguo, de los años 1615 o 1618, pero no hemos encontrado dato alguno que confirme esta suposición. Nuestra hipótesis es que Hauff no se equivocó al mencionar la fecha 1615, sino que cambió la fecha intencionadamente como alusión velada al año de la publicación de la Segunda Parte del *Quijote*, es decir, el año de la conclusión de la obra.[33]

Como hemos señalado anteriormente, también aparecen en este relato de Wilhelm Hauff algunas observaciones que se pueden interpretar como alusiones indirectas a *Don Quijote*, o que recuerdan al lector las demás referencias a la novela de Cervantes. Así, por ejemplo, hay una alusión directa a *Orlando*

---

[32] Cf. F. Müller-Arnecke, op. cit., pág. 32.

[33] Hay otra curiosa coincidencia de fechas que merece ser señalada en nuestro contexto actual, y que se refiere a la visita de Wilhelm Hauff a Bremen, que tuvo lugar, como hemos señalado anteriormente, entre el 26 de agosto y el 6 de septiembre de 1826 (cf. nuestra nota 25, en el presente estudio). Pues bien, resulta que la acción de los capítulos del *Quijote* a los que hace referencia el narrador en *Phantasien im Bremer Ratskeller* transcurre en fechas muy parecidas, es decir, a finales de un mes de agosto (toda la Primera Parte del *Quijote* se desarrolla entre el mes de julio y principios de septiembre de un mismo año). Y más concretamente, los capítulos XXXII-XXXV, que son aquellos a los que Hauff hace referencia con más frecuencia (y en los que se cuenta la estancia más prolongada de don Quijote y Sancho Panza en la venta, con la batalla de los cueros de vino, el relato del *Curioso impertinente*, el chiste picante con la cola de buey, y la mención del castellano), transcurren entre el 26 y el 28 de agosto, aproximadamente. Evidentemente, se trata de una coincidencia meramente anecdótica entre las fechas mencionadas en el *Quijote* y la visita del autor Hauff a Bremen (la fecha que se indica en el relato es el 1 de septiembre; cf. *Phantasien*, SW III, pág. 9), no de una referencia intertextual. Aún así, es posible que al autor germano le inspirara esta coincidencia. Sobre la cronología del *Quijote*, cf. José María Casasayas: "Lugares y tiempos en el *Quijote*". En: M. de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha* (ed. dir. por F. Rico), op. cit. (volumen complementario) (págs. 911-933), págs. 911-921 (especialmente págs. 918-920).

furioso (1505-1532), de Ludovico Ariosto, cuando el espíritu de San Pedro, en *Phantasien im Bremer Ratskeller*, justifica un ataque de ira por parte de Rolando: "bedenket, daß er einst, *furioso*, wahnsinnig war und noch ganz andere Sachen getan, als silberne Becher zerquetscht und Frauenzimmer mit Wein besudelt." (*Phantasien*, SW III, pág. 47). El *Orlando furioso* es, a su vez, una de las más importantes obras de referencia de Cervantes en el *Quijote*; teniendo en cuenta el elevado número de alusiones a la novela cervantina que se encuentran en el relato de Hauff, se puede decir que en el citado fragmento no sólo se evoca el fondo histórico-literario del personaje de Rolando sino que, además, se recuerda indirectamente la novela sobre el *Caballero de la Triste Figura*.[34] Finalmente, hay que añadir que son bastante frecuentes en todo el texto las alusiones a España en general, por ejemplo en relación con el vino, la historia, etcétera. (cf. *Phantasien*, SW III, págs. 28 sig., 31, 42, 46).[35]

El *Quijote* es sólo una de las muchas obras a las que Hauff alude en *Phantasien im Bremer Ratskeller*, o que le sirvieron de fuente de inspiración a la hora de concebir y dar forma a este relato. Por parte de la crítica se habían señalado hasta ahora, en este sentido, los siguientes títulos y autores (entre otros): *Henry IV* (1590-1599) y *Othello* (1604), de William Shakespeare; *Wunderliche und wahrhaftige Gesichte Philanders von Sittewald* (1641-1643), de Johann Michael Moscherosch; *Die Leiden des jungen Werther* (1774), *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1794-1796) y *Faust* (1808), de Johann Wolfgang von Goethe; *Rheinweinlied* (1776) y *Am Grabe meines Vaters* (1803), de Matthias Claudius; *Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen* (1786), de Gottfried August Bürger; *Wallenstein* (1796-1800) y *Das Lied von der Glocke* (1797), de Friedrich

---

[34] Recuérdese, por ejemplo, que uno de los sonetos introductorios en *Don Quijote* es *Orlando Furioso a don Quijote de la Mancha*; cf. *Don Quijote*, op. cit., I/pág. 31. Además, la obra de Ariosto recibe grandes elogios en el escrutinio de la biblioteca de don Quijote (cf. ibídem, I/cap. VI/pág. 80 sig.).

[35] Otra alusión a la literatura española encontramos en la mención de *Don Juan*, en la descripción de la entrada de la estatua de Rolando en la bodega. Hauff se refiere aquí probablemente a la ópera *Don Giovanni* (1787), de Wolfgang Amadeus Mozart; sin embargo, en el contexto que aquí nos ocupa, resulta interesante señalar que el lector culto de la primera mitad del siglo XIX pensaría también, de forma automática, en el drama *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1634), de Tirso de Molina, y en el relato *Don Juan* (1812), de E. T. A. Hoffmann.

von Schiller; *Lureley* (*Zu Bacharach am Rheine*, 1800), de Clemens Brentano; *William Lovell* (1795-1796) y *Die Gemälde* (1821), de Ludwig Tieck; *Ritter Gluck* (1809), *Der goldene Topf* (1814) y *Die Elixiere des Teufels* (1815), de E. T. A. Hoffmann.[36] Sin embargo, y aun teniendo en cuenta esta abrumadora lista, hay que destacar que el elevado número de alusiones a *Don Quijote* y la relevancia de las mismas convierten la novela de Cervantes en una de las más importantes obras de referencia de Wilhelm Hauff en su relato sobre la bodega del ayuntamiento de Bremen. Además, hay que señalar que el autor alemán no imita ni copia el modelo seguido de manera burda sino que utiliza determinados elementos de la novela sobre el *Caballero de la Triste Figura* —escenas, imágenes, expresiones, bromas etcétera— elaborándolos, transformándolos y combinándolos en un gran juego con referencias intertextuales que tienen la función de intensificar los aspectos paródicos e irónicos de la narración y establecer relaciones significativas con una obra cuyo recuerdo añade a la lectura destellos de complejidad, comicidad e ironía. En general (es decir, al igual que en las demás alusiones o referencias intertextuales a otras obras), Hauff no parece estar reclamando la *autoridad* de sus fuentes de inspiración o de sus textos de referencia sino que, más bien, crea un complejo y divertido juego o mosaico que, en el caso de ser reconocido por el lector, convierte a éste en cómplice a la hora de interpretar los diferentes contextos histórico-literarios y culturales que se evocan en este relato del autor germano.

[36] Entre los títulos y autores mencionados por la crítica se encuentran también: *Orlando furioso* (1505-1532), de Ludovico Ariosto; *Sophiens Reise von Memel nach Sachsen* (1769-1773), de Johann Timotheus Hermes; *Don Giovanni* (1787), de Wolfgang Amadeus Mozart; *Des Knaben Wunderhorn* (1805/1808), editado por Achim von Arnim y Clemens Brentano. Entre los autores que influyeron, de una u otra manera, en *Phantasien im Bremer Ratskeller*, se ha citado también a Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), Jean Paul (1763-1825) y Carl Heun (H. Clauren/1771-1854). Una influencia de las obras de Heinrich Heine (entre ellas *Die Harzreise*, 1826) resulta muy improbable (por la proximidad o incompatibilidad de las fechas), aunque se ha comentado esta posibilidad por parte de la crítica. Como hemos señalado anteriormente, deberían tenerse en cuenta también *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1634), de Tirso de Molina, y *Don Juan* (1812), de E. T. A. Hoffmann. Acerca de las fuentes consultadas o utilizadas por Hauff en sus *Phantasien im Bremer Ratskeller*, y las alusiones y referencias intertextuales encontradas en esta obra, cf., entre otros, los siguientes estudios: H. Tidemann: *Wilhelm Hauff in Bremen 1826 [...]*, op. cit., págs. 35 y 38-45. P. Roggenhausen, op. cit., 1930/2ª parte, pág. 19 sig. W. Krogmann, op. cit., pág. 177. H.-W. Jäger, op. cit., pág. 149. S. Neuhaus: *Das Spiel mit dem Leser [...]*, págs. 86-91.

Las frecuentes referencias a *Don Quijote*, en toda la obra de Wilhelm Hauff en su conjunto —referencias que reflejan el gran interés y la admiración del autor de Stuttgart por esta novela—, no son, ni mucho menos, un caso aislado en la literatura alemana de la época, sino que le sitúan en la estela de los autores clásicos y, sobre todo, románticos, que profesaban una gran fascinación por la obra maestra de Miguel de Cervantes y por la cultura y la literatura española en general. Entre 1775 y 1801 se habían publicado en Alemania tres traducciones del *Quijote* (de Friedrich Justin Bertuch, 1775-1777; Dietrich Wilhelm Soltau, 1800; y Ludwig Tieck, 1799-1801). Un elevado número de autores, críticos y filósofos —entre ellos, Schiller, Herder, Goethe, los hermanos Schlegel, Schelling y Hegel— se encargaron de interpretar y reclamar el espíritu quijotesco y el ideario cervantino para la literatura alemana y, en especial, para la *escuela romántica*. De hecho, el *Quijote* se convirtió en una de las obras fundamentales para el desarrollo de conceptos tan importantes como el de la *ironía romántica* (idea de una actitud existencial que se caracteriza por elementos lúdicos, satírico-paródicos y escépticos, el ingenio, y un estado intermedio entre conceptos opuestos entre sí como objetividad y subjetividad, realidad y ficción, razón y sentimiento, etcétera). Novelistas como Jean Paul, Ludwig Tieck y E. T. A. Hoffmann —por nombrar aquí sólo a algunos de los que más profundamente influyeron en la narrativa de Hauff— habían recibido importantes impulsos de la novela sobre el *Caballero de la Triste Figura*, de sus preceptos e ideas poéticos, sus temas, motivos y argumentos, y de su técnica narrativa, y habían contribuido enormemente a la popularización de esta obra entre el público lector alemán de su época.[37] Como hemos intentado

[37] Anteriormente, se habían registrado en Alemania la traducción incompleta de *Don Quijote* de Pahsch Basteln von der Sohle (1621), así como algunas traducciones realizadas a partir de versiones francesas (muchos lectores alemanes leían el *Quijote* en francés). En el siglo XVIII, se publican algunas recreaciones o adaptaciones de la novela, por ejemplo, de Wilhelm Ehrenfried Neugebauer (*Der Teutsche Don Quixotte*, 1753), Theodor Gottlieb von Hippel (*Kreuz- und Querzüge des Ritters A bis Z*, 1793/1794), Johann Karl Wezel (*Tobias Knaut*, 1773-1778). Una de las muchas novelas claramente influidas por la obra maestra de Cervantes es *Der Sieg der Natur über die Schwärmerei oder Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* (1764), de Christoph Martin Wieland. La crítica de *Don Quijote* comienza, en el ámbito de las letras germanas, a mediados del siglo XVIII, con el ensayo *Von dem Charakter des Don Quixote und des Sancho Pansa*, del suizo Johann Jakob Bodmer. Acerca de la recepción de *Don Quijote* en Alemania, antes de Wilhelm Hauff, cf. los siguientes estudios: Werner Brüggemann:

demostrar en el presente estudio, el postromántico Wilhelm Hauff compartía estas inquietudes, el interés y la admiración de sus predecesores y modelos de la *escuela romántica* alemana por la obra maestra del novelista español. Más aún, es de suponer que gran parte de este interés, y de esta profunda admiración, le llegara al joven autor alemán *a través de* sus escritores preferidos del período romántico, es decir, sobre todo a través de Jean Paul, Tieck y Hoffmann. Dicho de otro modo, Hauff se inspiró no sólo en varios autores destacados del período romántico sino también, precisamente, en una de las obras más destacadas entre aquellas que habían servido de modelo, de referencia y de fuente de inspiración para los representantes de este período. Las huellas del *Quijote*, las alusiones y referencias a esta novela universal, en la obra de Wilhelm Hauff, son tantas y tan evidentes que resulta bastante obvia la intención del autor de invitar o involucrar al lector en un juego con referencias intertextuales que enriquecen el proceso de lectura, intensifican la sátira, la ironía, la parodia y los elementos burlescos, y amplían la perspectiva desde el punto de vista intelectual e histórico-literario. Teniendo en cuenta, además, que Hauff nunca se limita a imitar sus modelos y que, al contrario, los utiliza —combinándolos con un número muy elevado de referencias a diferentes obras de la literatura universal— en un juego libre e irónico que abre un gran abanico de modos de lectura y posibilidades de interpretación, parece bastante acertada la conclusión de Stefan Neuhaus, quien afirma que este juego con referencias intertextuales no confirma en absoluto la antigua sospecha de que Hauff fuera un mero epígono, sino que, al contrario, le convierte en un autor cuya obra anticipa elementos narrativos de tintes eminentemente modernos o, incluso, postmodernos.[38]

Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik. Münster: Aschendorff, 1958. Peter Goldammer: "Don Quixote in Deutschland". En: Miguel de Cervantes Saavedra: *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha (übersetzt von Ludwig Tieck, mit Illustrationen von Gustave Doré)*. Berlin: Rütten und Loening, 1966, vol. 2, págs. 511-526. C. Strosetzki, op. cit., págs. 235-246. Véanse también las notas de S. von Steinsdorff, en la edición (de las obras de Hauff) utilizada en el presente estudio, cf. SW III, págs. 440-449.

[38] Cf. S. Neuhaus: *Das Spiel mit dem Leser [...]*, op. cit., pág. 207 sig.

BIBLIOGRAFÍA

ARIAS, Alfredo: "Apéndice". En: Wilhelm Hauff: *Cuentos completos.* Madrid: Anaya, 2001, págs. 397-428.

ARNAUDOFF, Janaki: *Wilhelm Hauffs Märchen und Novellen. Quellenforschungen und stilistische Untersuchungen.* München: 1915 (tesis doctoral).

BACHMAIER, Helmut: "Die Konzeption der Arrivierung. Überlegungen zum Werke Wilhelm Hauffs". En: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* nº 23 (1979), págs. 309-343.

BARTH, Johannes: "Neue Erkenntnisse zu den Quellen von Wilhelm Hauffs Märchen". En: *Wirkendes Wort* nº 2/91 año 41 (1991), págs. 170-183.

——: "*Der Zwerg Nase* und *Der gebackene Kopf.* Bermerkungen zu Wilhelm Hauffs zweitem Märchenalmanach". En: *Wirkendes Wort* nº 1/92 año 42 (1992), págs. 33-42.

——: "Von *Fortunatus* zum *Kleinen Muck.* Zur Quellenfrage des Hauffschen Märchens". En: *Fabula* nº 33 (1992), págs. 66-76.

——: "Neues zum Fliegenden Holländer. Die bislang unbekannte erste Mitteilung der Sage in deutscher Sprache und Wilhelm Hauffs *Geschichte von dem Gespensterschiff*". En: *Fabula* nº 35 (1994), págs. 310-315.

BLOCH, Ernst: "*Das Wirtshaus im Spessart*". En: Ernst Bloch: *Literarische Aufsätze.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1965, págs. 79-83.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen: "Prólogo". En: Wilhelm Hauff: *La historia del Califa Cigüeña y otros cuentos.* Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1989, págs. 7-11.

BRÜGGEMANN, Werner: *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik.* Münster: Aschendorff, 1958 (Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft, vol. 2/7).

CASASAYAS, José María: "Lugares y tiempos en el *Quijote*". En: M. de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha* (ed. dirigida por Francisco Rico, 2 vols.). Barcelona: Instituto Cervantes/Crítica, 1998, volumen complementario, págs. 911-933.

CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha* (ed. dirigida por Francisco Rico, 2 vols.). Barcelona: Instituto Cervantes/Crítica, 1998.

——: *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha* (traductor: Ludwig Tieck). Zürich: Diogenes, 1987.

CLAUSEN, Bettina: "Schriftstellerarbeit um 1825. Autonomes und kopiertes Wert-Verständnis am Muster Wilhelm Hauff." En: Harro Segeberg (ed.): *Vom Wert der Arbeit. Zur literarischen Konstitution des Wertkomplexes 'Arbeit' in der deutschen Literatur (1770-1930) Dokumentation einer interdisziplinären Tagung in Hamburg vom 16. bis 18. März 1988.* Tübingen: Niemeyer, 1991 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, nº 34), págs. 159-193.

CUENCA, Luis Alberto de: "Prólogo". En: Wilhelm Hauff: *Cuentos completos.* Madrid: Anaya, 2001, págs. 7-17.

EWERS, Hans-Heino: "Nachwort". En: Wilhelm Hauff: *Sämtliche Märchen. Mit den Illustrationen der Erstdrucke* (ed.: Hans-Heino Ewers). Stuttgart: Reclam, 1986, págs. 445-463.

GERIGK, Horst-Jürgen: *Der Mensch als Affe in der deutschen, französischen, russischen, englischen und amerikanischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts.* Hürtgenwald: Guido Pressler Verlag, 1989.

GOLDAMMER, Peter: "Don Quixote in Deutschland". En: Miguel de Cervantes Saavedra: *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha (übersetzt von Ludwig Tieck, mit Illustrationen von Gustave Doré).* Berlin: Rütten und Loening, 1966, vol. 2, págs. 511-526.

HAGEDORN, Hans Christian: "Erudición o incultura – Wilhelm Hauff y la traducción". En: *Estudios Filológicos Alemanes. Revista del Grupo de Investigación Filología Alemana* (Universidad de Sevilla) nº 9 (2005), págs. 279-296.

——: *La traducción narrada: el recurso narrativo de la traducción ficticia.* Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006 (Escuela de Traductores de Toledo, 15).

HAUFF, Wilhelm: *Werke* (ed. de Bernhard Zeller, 2 vols.). Frankfurt a. M.: Insel, 1969.

——: *Werke* (ed. de Hermann Engelhard, 2 vols.). Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachf., 1961-1962.

——: *Sämtliche Werke in drei Bänden* (ed. de Sibylle von Steinsdorff, 3 vols.). München: Winkler, 1970.

HAUSSMANN, J. F.: "E. T. A. Hoffmanns Einfluss auf Hauff". En: *Journal of English and Germanic Philology* 16 (1917), págs. 53-66.

HINZ, Ottmar: *Wilhelm Hauff, Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Ottmar Hinz.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989.

HOFMANN, Hans: *Wilhelm Hauff. Eine nach neuen Quellen bearbeitete Darstellung seines Werdegangs. Mit einer Sammlung seiner Briefe und einer Auswahl aus dem unveröffentlichten Nachlass des Dichters.* Frankfurt a.M.: Moritz Diesterweg, 1902.

JÄGER, Hans-Wolf: "Ein Schwabe in Bremen. Zu Wilhelm Hauffs *Phantasien im Bremer Ratskeller*". En: *Bremisches Jahrbuch* nº 64 (1986), págs. 137-150.

KAEMENA, Bettina: *Studien zum Wirtshaus in der deutschen Literatur.* Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1999.

KITTSTEIN, Ulrich: "Das literarische Werk Wilhelm Hauffs im Kontext seiner Epoche". En: Ulrich Kittstein (ed.): *Wilhelm Hauff. Aufsätze zu seinem poetischen Werk. Mit einer Bibliographie der Forschungsliteratur.* St. Ingbert: Röhrig, 2002 (Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft, nº 28), págs. 9-43.

——: "Bibliographie der Forschungsliteratur zu Wilhelm Hauff". En: Ulrich Kittstein (ed.), *Wilhelm Hauff. Aufsätze zu seinem poetischen Werk. Mit einer Bibliographie der Forschungsliteratur.* St. Ingbert: Röhrig, 2002 (Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft, nº 28), págs. 169-183.

KLOTZ, Volker: "Wilhelm Hauff". En: Volker Klotz: *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne.* Stuttgart: Fink/UTB, 2002, págs. 208-222, 382 sig.

KOCH, Günther: "Claurens Einfluß auf Hauff". En: *Euphorion* nº 4 (1897), págs. 804-812.

KOOPMANN, Helmut: "Nachwort". En: Wilhelm Hauff: *Sämtliche Werke in drei Bänden* (ed.: Sibylle von Steinsdorff), vol. 3. München: Winkler, 1970, págs. 491-510.

KROGMANN, Willy: "Das kleine Liebesabenteuer eines Schwaben in Bremen". En: *Bremisches Jahrbuch* nº 49 (1964), págs. 176-200.

LEISTNER, Maria-Verena: "Nachwort". En: Wilhelm Hauff: *Phantasien im Bremer Ratskeller. Novellen.* Leipzig: Philipp Reclam jun., 1979, págs. 309-321.

MARTINI, Fritz: "Wilhelm Hauff". En: Benno v. Wiese (ed.): *Deutsche Dichter der Romantik. Ihr Leben und Werk.* Berlin: Erich Schmidt, 1983, págs. 532-562.

MÜLLER-ARNECKE, Fritz: *Das Rathaus in Bremen. Erinnerungen seines Baubetreuers der Jahre 1955-1959.* Bremen: 1998.

MULOT, Sibylle: "Die Fälschung der Fälschung. Wilhelm Hauffs *Mann im Mond.* En: Karl Corino (ed.): *Gefälscht! Betrug in Politik, Literatur, Wissenschaft, Kunst und Musik.* Frankfurt a. M.: Eichborn, 1990, págs. 251-262.

NEUHAUS, Stefan: "Wilhelm Hauff und der Kanon. Probleme literarischer Wertung am Beispiel des Romans *Der Mann im Mond*". En: *Wirkendes Wort* nº 1/2001 año 51 (2001), págs. 4-25.

——: *Das Spiel mit dem Leser. Wilhelm Hauff: Werk und Wirkung.* Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2002.

PLATH, Otto: "Washington Irvings Einfluss auf Wilhelm Hauff. Eine Quellenstudie". En: *Euphorion* nº 20 (1913), págs. 459-471.

ROGGENHAUSEN, Paul: "Hauff-Studien". En: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* nº 84 (1929), tomo 156, págs. 161-168 (1ª parte); nº 85 (1930), tomo 157, págs. 13-25 (2ª parte) y 161-181 (3ª parte).

SCHMITZ, Walter: "'Mutabor'. Alterität und Lebenswechsel in den Märchen von Wilhelm Hauff". En: Wolfgang Bunzel/Konrad Feilchenfeldt/Walter Schmitz (eds.): *Schnittpunkt Romantik. Text- und Quellenstudien zur Literatur des 19. Jahrhunderts. Festschrift für Sibylle von Steinsdorff.* Tübingen: Niemeyer, 1997, págs. 81-117.

SCHULHOF, Hilde: "Wilhelm Hauffs Märchen". En: *Euphorion* nº 29 (1928), págs. 108-132.

SCHWARZ, Egon: "Wilhelm Hauff: *Der Zwerg Nase*, *Das kalte Herz* und andere Erzählungen (1826/27)". En: Paul Michael Lützeler (ed.): *Romane und Erzählungen zwischen Romantik und Realismus. Neue Interpretationen.* Stuttgart: Reclam, 1983, págs. 117-135.

SCHWARZWÄLDER, Herbert: "Nachwort". En Wilhelm Hauff: *Phantasien im Bremer Rathskeller. Ein Herbstgeschenk für Freunde des Weines von Wilhelm Hauff.* Bremen: Edition Temmen, 2001, págs. 109-119.

SOMMERMEYER, Edwin: *Hauffs 'Memoiren des Satan'. Nebst einem Beitrag zur Beurteilung Goethes in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts.* Berlin: 1932 (reed.: Nendeln/Liechtenstein: 1967).

STERN, Adolf: "Einleitung – Phantasien im Bremer Rathskeller". En: Wilhelm Hauff: *Wilhelm Hauffs Werke* (ed. por Adolf Stern). Berlin: G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1878, vol. III, págs. XIII-XV.

STROSETZKI, Christoph: "Ludwig Tieck und das Spanieninteresse der deutschen Romantik". En: Walter Schmitz (ed.): *Ludwig Tieck: Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext seiner Zeit.* Tübingen: Niemeyer, 1997, págs. 235-252.

TIDEMANN, Heinrich: *Wilhelm Hauff in Bremen 1826. Die Entstehung der 'Phantasien im Bremer Ratskeller'.* Bremen: Carl Schünemann, 1929 (Sonderausgabe der *Abhandlungen und Vorträge der Bremer Wissenschaftlichen Gesellschaft*; III. Jahrgang, Heft ½, Mai 1929).

——: "Nachwort". En: Wilhelm Hauff: *Phantasien im Bremer Rathskeller; ein Herbstgeschenk für Freunde des Weines von Wilhelm Hauff.* Bremen: Bremer Schlüssel Verlag Hans Kasten, 1947, págs. 133-158.

VEGA, Miguel Ángel: "El *Quijote* en el romanticismo alemán (I): Un quijote traductor del *Quijote*". En: *El trujamán*, 21 de noviembre de 2000, sin pág. (Centro Virtual Cervantes CVC/Instituto Cervantes: http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/noviembre_00/21112000.htm).

——: "El *Quijote* en el romanticismo alemán (II): Sancho se hace traductor". En: *El trujamán*, 19 de febrero de 2001, sin pág. (Centro Virtual Cervantes CVC/Instituto Cervantes: http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/febrero_01/19022001.htm).

——: "El *Quijote* en Alemania (III): Don Quijote contra los molinos de viento franceses". En: *El trujamán*, 20 de marzo de 2001, sin pág. (Centro Virtual Cervantes CVC/Instituto Cervantes: http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/marzo_01/20032001.htm).

WILD, Gerhard: "El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha". En: Walter Jens (ed.): *Kindlers Neues Literatur Lexikon.* München: Kindler, 1988-1992, vol. III, págs. 820-825.

"ALGUNA VEZ TENÍA QUE ADENTRARSE EN EL MUNDO DE MIGUEL DE CERVANTES." CERVANTES EN LA LITERATURA DE PETER HANDKE

Georg ***Pichler***
Universidad de Alcalá[*]

"Alguna vez tenía que entrar en el mundo de Miguel de Cervantes"[1]. Quien intenta adentrarse en un mundo y una literatura que le son ajenos es uno de los siete personajes cuyas historias relata Peter Handke en su novela *Mi año en la bahía de nadie*, que acompañan a la historia del yo-narrador, y a quien Handke llama "el lector". Este lector, paradigma del más puro destino alemán —nacido durante el *Tercer Reich*, vivió primero en la parte oriental y más tarde en la occidental—, se dedicó a leer las *Novelas ejemplares* de Cervantes. Pese a sus escasos conocimientos de la lengua española, avanza en su lectura deletreando el original con esfuerzo, aunque su empeño no hace sino chocar

---

[*] Este texto se publicará en su versión alemana en las actas de la *XI Semana de estudios germánicos*, organizada por el Departamento de Filología Alemana de la Universidad Complutense de Madrid.

[1] Peter Handke: *El año que pasé en la bahía de nadie (Un cuento de la época actual).* Trad. de Eustaquio Barjau. Madrid: Alianza, 1999, pág. 278. En adelante, se citará en el texto con la sigla BN y el número de página.

con el texto y no obtiene ningún resultado. Es capaz de apreciar el componente estético de la lengua, y sin embargo no se termina de aclarar con la forma en la que el autor (re)presenta el contenido: "o bien sí, leía, en el caso de que le hubieran preguntado, hubiera podido reproducir todos los detalles de las *Novelas ejemplares*, sólo que no participaba en lo que leía, era sensible todo lo más a la elegancia de los períodos españoles, y éste no era su modo de leer" (BN, 278).

Su método de lectura consiste en la empatía, en la implicación personal, en la confrontación seria del lector con un texto y sus personajes, razón por la que, ya de niño, había fracasado en su intento de leer el *Quijote*, porque "a estos autodenominados héroes y a sus estocadas, ni los podía tomar en serio ni los encontraba cómicos" (BN, 278).

Sólo porque era consciente de que tantos lectores del texto no podían equivocarse, de que todos sus predecesores que "a través de los siglos" (ibíd.) habían hecho de *Don Quijote* uno de los libros más leídos de la historia de la literatura universal, el lector de Handke se sentía obligado a seguir forcejeando con el texto. Con éxito, ya que después de mucho leer encuentra un pasaje en el que "un héroe de Cervantes al fin es tomado en serio por otro personaje del relato, después de lo cual, al fin, también el lector lo pudo tomar en serio" (BN, 279-280).

Por otra parte, en la misma novela hay otro personaje secundario, un pintor, amigo del yo-narrador, famoso artista catalán. Tras un viaje sin rumbo a través de las dos Castillas, sale de Albacete y, atravesando la meseta con dirección norte,

> "pasó por una ligera depresión que parecía excavada hacía siglos, una zona rectangular vacía, un poco por debajo de la tierra cultivada, con la simiente de invierno ya, un antiguo aprisco, en estado salvaje, con hierba erizada, restos de una valla de madera, de un cobertizo también, en el que se veían, deshilachadas, cuerdas para atar los caballos, en el suelo un casco de caballo, el esqueleto de un pájaro, y pensó: '¡Este es el mundo de Cervantes! ¡Esto es España!' [...], y luego: '¡Cómo de vez en cuando la humanidad necesita de estos héroes, ridículos, absurdos y unilaterales, como don Quijote!'" (BN, 510-511).

La literatura le es revelada al pintor a través del paisaje español, un paisaje que, si bien ofrece una imagen de abandono y decadencia, se ha incorporado a la literatura y, lo que es más, se refleja a través de ella. No en vano las huellas de la literatura handkiana se adentran una y otra vez en el paisaje y éste, a su vez, en la literatura.[2]

A partir de ambos conceptos se desarrolla el interés de Handke hacia el clásico español. Por un lado, el austriaco se confronta con Cervantes como autor, y lo hace de una forma mucho más crítica de lo que lo hizo con Goethe, por ejemplo, quien durante mucho tiempo fue el fanal que iluminó la literatura handkiana. En tanto que Goethe para él implicaba un enriquecimiento de su propio quehacer artístico y lo glorificó con alabanzas entusiastas —le llama "mi poeta" o afirma que "los poetas como Goethe son los salvadores"[3]—, para él Cervantes es un autor sobre el que no puede expresarse más que desde una distancia relativamente notable. Mientras que Handke se sirve de las coincidencias que le unen a Goethe con el fin de aprender para su propia literatura, son los disentimientos que experimenta con Cervantes lo que aprovecha de forma productiva en sus textos.

Por otro lado, Handke se aproxima a Cervantes a través del paisaje. En una entrevista publicada en *El País*, afirmó: "En *Don Quijote* aparecen los paisajes de una manera tan fabulosa y al mismo tiempo tan concreta como raras veces he leído." Y, en reveladora coincidencia con uno de sus personajes,

---

[2] Cfr. como ejemplo el siguiente fragmento de *La pérdida de la imagen*: "Las cúpulas de las rocas, dispersas, los lugares donde se alojaban los habitantes, los montones de heno, la laguna, la salida de ésta, los rebaños, la gente, el valle entero, elevado y profundo, en un momento tenía algo de forma escrita, con los enlaces de los detalles, o de cada una de las letras, y asimismo también con las distancias, las separaciones o signos de las frases, de una manera o de otra, pero con una regularidad, véase de nuevo ritmo, clara y, por lo menos para ella, hermosa. [/] Y hay que mencionar también que para ella la escritura, con los rizos de los matorrales enanos, en todas partes parecidos a los pelos, con las grietas parecidas a hilos, que se repetían, a menudo paralelas unas a otras, con las hendiduras, con las grietas de la piedra, curvadas de un modo parecido de roca en roca, con los botones vegetales, los puntos, las ondas, los acentos, las marcas de la respiración de los líquenes y el musgo que había encima, era una escritura árabe; y ella, sin proponérselo, también 'leyó' de derecha a izquierda." Peter Handke: *La pérdida de la imagen o Por la Sierra de Gredos*. Trad. de Eustaquio Barjau. Madrid: Alianza, 2003, págs. 440-441. En adelante, se citará en el texto con la sigla PI y el número de página.

[3] Peter Handke: *Historia del lápiz. Materiales sobre el presente.* Trad. de José Antonio Alemany. Barcelona: Península, 1992, págs. 193, 162.

el pintor, continúa: "[...] aún hoy, cuando voy por los paisajes españoles y veo una de esas fincas semiderruidas, tengo que acordarme de *El Quijote*"[4]. Este acercamiento a la obra es en verdad muy subjetivo, además de que reproduce no ya la opinión de Handke sobre los textos de Cervantes, sino la imagen que tiene de España, dado que las descripciones cervantinas de los paisajes ocupan un lugar secundario en la novela, y, en comparación con los diálogos impecables, perfectamente construidos, a menudo se intercalan de forma irónica en el texto, por lo que son susceptibles de producir un efecto a veces extraño y artificial, como Nabokov observó en sus conferencias sobre *Don Quijote*[5].

En la que hasta ahora es su última novela y también la de mayor envergadura: *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos* (*La pérdida de la imagen o a través de la Sierra de Gredos*), Handke ha rendido un profundo y ambiguo homenaje al autor de *Don Quijote*. La novela de Handke relata el viaje de una banquera, de ascendencia alemano-sorbia, que, procedente de una ciudad portuaria del norte de Alemania, vuela a Valladolid; desde allí se encamina a la Sierra de Gredos, primero en coche, luego en autobús, donde vive todo tipo de sucesos extraordinarios antes de cruzar la sierra a pie. La mujer prosigue su camino desde el lado sur de la Sierra, atravesando intrincados y serpenteantes caminos, y llega a un lugar de La Mancha "ciertamente alejado del mundo pero no abandonado por el mundo" (PI, 458), en el que el autor la está esperando para escribir su historia.

El texto contiene todo tipo de alusiones a *Don Quijote* y a su verdadero autor: se nombra varias veces a Cervantes; se canjea "una primera edición del *Quijote*" (PI, 357) por una "canica de cristal de colores" o por una caja de manzanas bendecidas de la sierra; en la versión alemana Handke denomina a su heroína de "señora andante"; aparecen una "*venta*, un *ventero*" y un *escudero*[6]; se habla de "aspas de molinos de viento", de "malos gigantes", (PI, 266), de "Caballeros del Claro de las Tinieblas" (PI, 420) y de "Numancia"

[4] Cecilia Dreymüller: "Peter Handke. 'Escribir es un viaje nocturno'". En: *El País*, *Babelia*, 11 de octubre 2003, págs. 3 sigs., aquí pág. 4.

[5] Vladimir Nabokov: *Curso sobre El Quijote*. Trad. de María Luisa Balseiro. Barcelona: Ediciones B, 2004, pág. 52.

[6] Peter Handke: *Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002, págs. 278, 187 y 662.

(PI, 561); incluso la mano con la que Cervantes escribió su obra hace una breve aparición en la novela de Handke (cfr. PI, 525).

Pero además de todas estas citas directas y de todas las alusiones relativamente evidentes, entre *La pérdida de la imagen* y *Don Quijote* hay otros paralelismos más reveladores: desde el punto de vista de la tipología genérica, ambas novelas son libros de viajes de espacios narrativos muy próximos que en parte coinciden. Ahora bien, los viajes, en todas sus posibles formas de desplazamiento, son una constante en la obra de Peter Handke; más aún, una buena parte de los protagonistas de la literatura universal se encuentra de viaje o de una u otra forma está de camino, por lo que sólo este tema no basta para vincular ambas obras. Además, en ambas obras difiere el tratamiento del viaje por la geografía real. Tal y como Nabokov acertadamente indicó, Cervantes no era topógrafo[7]. Sus indicaciones geográficas son vagas, parcas, muy generales, no comprenden más que un par de poblaciones de La Mancha y otro par de parajes de camino a Barcelona, y normalmente no ofrecen ningún tipo de información sobre los lugares en los que se encuentra don Quijote. El escenario de la acción, al igual que el paisaje, continúa siendo impreciso. Handke, por el contrario, hace que su heroína transite por un paisaje descrito con profusión de detalles y a través de una geografía real, cuyos parajes nombra y describe a menudo con datos relativos a la altitud o al número de habitantes, pero que también mezcla con localidades que si bien reales, existen en otro lugar del mundo. La protagonista de Handke sólo pasa por estos lugares que sí existen en realidad, mientras que los lugares en donde se detiene, al igual que en el *Quijote*, se mantienen en una difusa imprecisión.

En lo que respecta a la estructura, tanto en *Don Quijote* como en *La pérdida de la imagen* se desarrolla un juego con los diferentes niveles narrativos. Como bien es sabido, Cervantes introdujo tres instancias narrativas detrás de las que se escondía el propio autor: el historiador árabe Cide Hamete Benengeli, con cuyo manuscrito, en el capítulo noveno, se topa el narrador ficticio de forma fortuita en el mercado de Toledo, quien se lo entrega a un "morisco aljamiado"[8], es decir, a un morisco conocedor de la lengua castellana para que lo traduzca,

---

[7] Nabokov, op. cit., pág. 16.

[8] Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes, Crítica, 1998, I/cap. IX/pág. 107.

y después, a su vez, reproducir su propia versión provista de comentarios. Handke, en cambio, intensifica el juego en tanto que en su obra es un narrador ficticio el que cuenta la historia de su banquera, de quien ha recibido el encargo de redactar sus aventuras. Este proceso de escritura es comentado por ambos escritores una y otra vez a lo largo de sus novelas: mientras la banquera cuenta su viaje al autor, hablan sobre qué debe tener cabida en el relato y sobre cómo ha de escribirse la historia de la mujer. Estos comentarios hallan su correspondencia —por expresarlo de un modo acorde con la época actual— en las prescripciones teórico-literarias que salpican *Don Quijote* sobre el acto de la escritura, sobre las novelas de caballerías, sobre las diferentes artes. De esta forma, en la narración misma de las dos novelas se muestra tanto el producto, la narración, como el acto de narrar, lo que Juan Goytisolo definió como "mostrar los hilos de la trama y las astucias del tramoyista"[9]. Al final de *La pérdida de la imagen*, Peter Handke funde a su heroína con el autor de la historia en un abrazo, con lo que fusiona lenguaje y contenido mediante el movimiento de la escritura. Lo mismo hace Cervantes al permitir que sea la pluma de Cide Hamete Benengeli la que tome la palabra al final de la novela: "Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno"[10]. En tanto que el final de Handke puede leerse como un homenaje al autor de *Don Quijote* concebido desde la teoría narrativa, el maridaje literario de la pluma y la figura de Cervantes sirvió ante todo para impedir que autores apócrifos siguieran empleando el personaje de don Quijote.

Un autor apócrifo, siguiente paralelismo, también está presente en *La pérdida de la imagen*, pero cumpliendo una función muy distinta al autor apócrifo que aparece en la novela de Cervantes. Con su libro falso, Alonso Fernández de Avellaneda, "natural de Tordesillas"[11], a quien Cervantes no cita más que una única vez, da motivos al autor del verdadero *Don Quijote* para elevar a literatura una lucha real por los derechos de autor y, además, para criticar la obra por triplicado: por "algunas palabras [...] en el prólogo", por su uso del lenguaje y

[9] Juan Goytisolo: "Literatura y producto editorial". En: *El País*, *Babelia*, 7 de junio de 2003, págs. 12 sigs., aquí pág. 12.

[10] Cervantes, op. cit. II/cap. LXXIIII/pág. 1223.

[11] Cervantes, op. cit. II/cap. LXXII/pág. 1208; véase para ello Martín de Riquer: *Para leer a Cervantes*. Barcelona: El Acantilado, 2003, pág. 473 y sigs.

por errores de contenido[12]. Como respuesta, Handke se inventa un autor apócrifo que para él corporiza el principio contrario a narrar y mediante el cual lleva a cabo una crítica tanto lingüística como mediática. Para el narrador verdadero de Handke, que reside temporalmente en un pueblo de La Mancha, este competidor apócrifo es "un falso narrador [...] porque narra lo que a mis ojos no es narrable" (PI, 127), esto es, detalles picantes de una relación sentimental que parece haber tenido la protagonista. Y a ese "tergiversador-de-las-palabras-y-las-cosas, el que lo estropea todo, o lo mejora más de lo debido" (PI, 517) le atribuye un falso uso del lenguaje, patético y pseudocientífico[13]. Y sin embargo, Handke es también un autor apócrifo. En *La pérdida de la imagen* se encuentran dos oraciones que de forma explícita son imputables a Cervantes. La primera: "Junto a la figura oscura de éste, iluminando aquel sitio claro justo en forma de árbol: la copia nocturna de éste", a lo que el autor de Handke añade entre paréntesis: "La frase se la he robado a Miguel de Cervantes y Saavedra" (PI, 560). Y poco después vuelve a introducir una cita aportando los datos relativos a la fuente: "'Los escuderos cuentan su vida, los caballeros su amor' (de nuevo tu Miguel)" (PI, 561). En la primera frase es más ostensible que en la segunda que ninguna de las dos procede de Cervantes. Pero no sólo en el mismo texto, sino también en otra parte de la novela, que desde un punto de vista teórico narrativo se adscribe más al autor real que al ficticio, encontramos una oración documentada como cita literal de Miguel de Cervantes. Uno de los tres lemas que anteceden a la novela reza como sigue: "Pero tal vez la caballería y los encantamientos hoy en día toman caminos distintos de los que tomaron antiguamente" (PI, 7). Aunque esta oración, a diferencia de las otras dos citadas anteriormente, sí podría proceder de *Don Quijote*, también es apócrifa, puesta por Handke en un lugar tan destacado del libro con una clara intención.

Una cita al comienzo de un escrito en forma de epígrafe o lema, según Gerárd Genette, suele constituir un "comentario al texto" que con frecuencia es "misterioso y posee un significado que no se aclara hasta que no se ha leído todo el libro"[14]. Si uno vuelve a leerse la novela de Handke a la luz de la cita mencionada, se hace evidente que, más allá de todos los paralelismos

[12] Cervantes, op. cit. II/cap. LIX/pág. 1112.

[13] Cfr. PI, 488, 502.

[14] Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Trad. de Dieter Hornig. Frankfurt/Main, Nueva York: Campus, 1992, pág. 153.

nombrados hasta ahora, más bien superficiales, hay dos aspectos que vinculan ambos libros pese a todas las diferencias habidas y por encima del abismo de los siglos: por un lado, una dimensión utópica y, por otro, la confrontación en ambos textos con la realidad y la ficción. Ernst Bloch advirtió que el sueño caballeresco de don Quijote "sobrepasa el mero *anacronismo social* y reviste ya un carácter *arcaico-utópico* en unión constante con un mundo futuro, tan noble como abigarrado"[15]. Surgidas en un pasado irreal, las ideas de don Quijote acerca de un mundo más hermoso, más justo, mejor, que ininterrumpidamente estallan en la banalidad y en la brutalidad de su —en la ficción— mundo *real*, representan para Bloch el germen de la utopía, aun cuando no se trate más que de una "caricatura de la utopía"[16]. Una idea que también se encuentra en *La pérdida de la imagen*: la heroína de Handke retorna hacia el pasado, de niveles de civilización cada vez más alejados del presente, hasta que permanece un tiempo indeterminado en Hondareda, un valle de la Sierra de Gredos que sí existe, pero no habitado, situado en el "Circo de Gredos". En el interior de cuevas horadadas del valle, un grupo de gente, que huye del mundo exterior, vive en una sencillez extrema y en consonancia con una naturaleza raras veces adversa. Practican el intercambio prescindiendo de dinero, siguen "la ciencia del rocío" (PI, 433), tienen unas medidas nuevas de tiempo y longitud y un "ritmo" (PI, 441) propio. Pero al igual que la utopía de don Quijote se derrumba en el mundo exterior, el mundo de Hondareda fracasa, es destruido desde fuera porque se considera que este germen de una vida distinta es demasiado amenazante. En la obra de Cervantes son el cura y el barbero, en representación de la autoridad, quienes quieren devolver al camino de la normalidad a don Quijote; en la de Handke, es el reportero de televisión, que ha llegado en compañía de un ejército, quien gracias a un bombardeo de imágenes intenta que sus disidentes regresen a la civilización.

Hay un aspecto más por el que *La pérdida de la imagen* está muy próximo al *Quijote*: ambos son críticos con los medios en el sentido de que ambos cuestionan la capacidad que tiene la realidad de reproducirse por medio del lenguaje. *Don Quijote* fue el primer libro que, mediante el arte, puso

---

[15] Ernst Bloch: *El principio esperanza*. Trad. de Felipe González Vicen. Vol. III. Madrid: Aguilar, 1980, pág. 130.

[16] Ibíd., pág. 135.

radicalmente en tela de juicio la relación de los signos con las cosas que estos significan. Don Quijote quiere demostrar que los libros representan el mundo y que el lenguaje de estos libros significa lo mismo que, en su mundo, le sale al encuentro; como dijo Michel Foucault, él "debe colmar de realidad los signos sin contenido del relato"[17]. Según Foucault, en el fracaso de su héroe con la realidad se asiste por primera vez a "la razón cruel de las identidades y de las diferencias juguetear al infinito con los signos y las similitudes"[18], es decir, precisamente aquello que para Foucault constituye un rasgo fundamental de la literatura. Cervantes —si fue de forma consciente o no carece de importancia para nuestro planteamiento— ha creado una obra que cuestiona toda relación directa entre designado y designante, abriendo una nueva dimensión a la literatura.

En otras palabras: se trata de una crítica del lenguaje como forma válida de percepción y representación de la realidad. Handke hace lo mismo de la misma manera cuando, hacia el final de su novela, alude a la pérdida de la imagen como una crítica a la percepción de la realidad, ya que la pérdida de la imagen conlleva que los afectados pierdan su propia imagen, en la que "aparecían el fuera y el dentro fusionados en una tercera cosa, en algo más grande, en algo consistente" (PI, 552), o bien se sustituyan mediante imágenes fabricadas de forma artificial, imágenes adaptadas a la norma, fabricadas a medida, imágenes absolutamente ajenas tanto al yo como al mundo.

En *La pérdida de la imagen,* Handke juega con referencias tales como la reflexión repetida del narrador, quien se cuestiona si Cervantes no hubiera sido el mejor autor para la historia de la heroína, su "autor soñado", frente al que él mismo no es más que "una especie de remedio de urgencia" (PI, 525). No obstante, llega a la conclusión de que "para la historia de la pérdida de la imagen", él, el autor actual, [es] el autor adecuado, como su Miguel (de Cervantes y Saavedra, o como se llamara), para quien esto en su tiempo no habría sido ningún tema, o ningún problema? ¿O sí?" (PI, 530).

Probablemente sí lo habría sido, aunque de un modo muy distinto, pues ambos autores debaten sobre la percepción del mundo a partir de la fusión armónica del mundo interior y exterior:

---

[17] Michel Foucault: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas.* Trad. de Elsa Cecilia Frost. Barcelona: Planeta-Agostini, 1984, pág. 54.

[18] Ibíd., pág. 55.

> "Por lo menos una cosa tenía ella en común con el héroe de la historia de su Miguel: buscaba aventuras en ninguna de la cuales, por lo menos las externas, las visibles, se pudiera salir airoso. [...] ¿También las historias de aventuras que él contó, y en esto no se distinguían en nada de las de la pérdida-de-la-imagen-y-el-modo-como-salir-airoso-de-un-asunto, eran sobre todo aventuras del mundo interior y precisamente por esto universales?" (PI, 532).

Mediante esta aseveración, los personajes de Handke encuentran una vía hacia Cervantes y se saben en la misma tradición que *Don Quijote*. Por ello es comprensible que Handke otorgue un homenaje a la última de todas las novelas de caballerías y a la primera novela moderna, homenaje que le convierte en una especie de antecesor de la literatura y le aparta de los derivados del comercio literario. En Nuevo Bazar, ciudad futurista en la que impera la violencia y los seres humanos están sometidos al código de comportamiento dictado por el consumo, la protagonista llega a unos grandes almacenes donde:

> "arriba, en lo alto, en el sexto y último piso, el desván de una tienda de libros, de la cual todos los niveles, hasta allí arriba, lucen pilas —aquí en forma de templo, aquí en forma de pirámide, aquí en forma de construcción lacustre— del mismo título, desde el nivel uno hasta el nivel seis, todos estos millones de ejemplares del mismo grosor, con los mismos colores en la sobrecubierta: pero debajo de aquel tejado, como caído de la fila de los otros y colgando de una de las cuerdas que aguantan los libros, o de las redes de pescadores usadas como decoración, un libro con las páginas abiertas hacia abajo, de un grosor distinto del de los demás, sin sobrecubierta, que se ve muy bien que lo han leído, de tal modo que si uno tuviera un buen catalejo en la mano —lo tiene—, enfocando acercaría tanto el libro, con cada una de sus líneas, como se puede hacer con algunas de las figuras de las cornisas de una torre medieval, muy alejadas, hurtadas a la vista de un observador que estuviera en el suelo, y de este modo se podría descifrar por ejemplo: *En un lugar de La Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía...*" (PI, 198-199).

BIBLIOGRAFÍA

BLOCH, Ernst: *El principio esperanza.* Trad. de Felipe González Vicen. Vol. III. Madrid: Aguilar, 1980.

CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha.* Edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1998.

DREYMÜLLER, Cecilia: "Peter Handke. 'Escribir es un viaje nocturno'". En: *El País*, *Babelia*, 11 de octubre de 2003, págs. 3 sigs.

FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas.* Trad. de Elsa Cecilia Frost. Barcelona: Planeta-Agostini, 1984.

GENETTE, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches.* Trad. de Dieter Hornig. Frankfurt/Main, Nueva York: Campus, 1992.

GOYTISOLO, Juan: "Literatura y producto editorial". En: *El País*, *Babelia*, 7 de junio 2003, págs. 12 sigs.

HANDKE, Peter: *Historia del lápiz. Materiales sobre el presente.* Trad. de José Antonio Alemany. Barcelona: Península, 1992.

——: *El año que pasé en la bahía de nadie (Un cuento de la época actual).* Trad. de Eustaquio Barjau. Madrid: Alianza, 1999.

——: *La pérdida de la imagen o Por la Sierra de Gredos.* Trad. de Eustaquio Barjau. Madrid: Alianza, 2003.

NABOKOV, Vladimir: *Curso sobre El Quijote.* Trad. de María Luisa Balseiro. Barcelona: Ediciones B, 2004.

RIQUER, Martín de: *Para leer a Cervantes.* Barcelona: El Acantilado, 2003.

III. FILOLOGÍA ÁRABE

LA TRADUCCIÓN DEL *QUIJOTE* AL ÁRABE DEL TETUANÍ TUHAMI AL-WAZZANI

Francisco M. Rodríguez Sierra
Universidad Abdelmalek Essaadi de Tetuán

1. LAS TRADUCCIONES DEL *QUIJOTE* AL ÁRABE

El movimiento traductor de obras literarias escritas en lenguas europeas que caracterizó el ámbito cultural árabe durante el siglo XIX, fundamentalmente en Oriente Medio —con El Líbano y Egipto a la cabeza—, no alcanzó al *Quijote* como tampoco a otras obras de la literatura en lengua española. Fueron, por lo general, las literaturas en lengua francesa e inglesa (por razones político-culturales obvias: eran las lenguas de las potencias coloniales en el mundo árabe) y, en menor medida, en italiano y ruso las que en Oriente Medio fueron objeto de un ingente volumen de traducciones al árabe[1], movimiento más que destacable si tenemos en cuenta las condiciones materiales y sociales de la región durante toda aquella época que marcaron el renacimiento cultural

---

[1] Según algunas fuentes el número de novelas traducidas al árabe a finales del siglo XIX ascendería a unas 10.000. Véase Fatima al-Zahra' Azruwil: *Mafahim naqd al-riwaya bi-l-Magrib* [*Conceptos de la crítica de la novela en Marruecos*]. Casablanca: Fenek, 1989, pág. 56.

árabe o *nahda*[2]. Así, la escasa atención a la literatura en lengua española en el mundo árabe se prolongó hasta bien entrado el siglo XX, fruto de la limitada presencia de España, tanto cultural como política, en tal contexto, presencia ésta reducida las más de las veces a una cierta visión de una imagen recurrente, más o menos difusa e idealizada observada a través del imaginario árabe, sobre el periclitado paraíso perdido de al-Andalus[3]; una imagen en gran medida presente en la actualidad.

Aunque siempre ha existido cierta actividad traductora entre las lenguas española y árabe en el campo político y jurídico, fundamentalmente entre España y Marruecos[4], no ha habido en el mundo árabe en época moderna un interés significativo por la literatura española (eclipsada siempre por la influencia de otras literaturas europeas, en un mundo árabe con problemas crónicos de edición y de lectores) salvo en las últimas décadas del siglo XX. Por otro lado, ese interés se ha centrado, en muchas ocasiones, en autores fácilmente asimilables a ese imaginario andalusí (como Federico García Lorca[5]) o en ganadores de premios internacionales (como Gabriel García Márquez o Camilo José Cela). En

---

[2] Véase sobre esta cuestión, 'Abd al-Muhsin Taha Badr: *Tatawwur al-riwaya al-'arabiyya al-haditha* [*El desarrollo de la novela árabe moderna*]. El Cairo: Dar al-Ma'arif, 1992[5]; Muhammad Hafiz Diyab: "Al-taryama wa-as'ilat al-nahda al-'arabiyya" ["La traducción y las cuestiones del renacimiento cultural árabe"]. En: *al-Wahda* 61/62 (1989), págs. 36-44; Sabry Hafez: *The Genesis of Arabic Narrative Discourse. A Study in the Sociology of Modern Arabic Literature*. Londres: Saqi Books, 1993; y Sasson Somekh: "Los inicios de la traducción literaria en el siglo XIX árabe y la cuestión del estilo narrativo". En: Esther Morillas & Juan Pablo Arias (eds.): *El papel del traductor*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1997, págs. 173-184.

[3] Véase, por ejemplo, Pedro Martínez Montávez: *Al-Andalus, España, en la literatura árabe contemporánea: la casa del pasado*. Madrid: MAPFRE, 1992; y la tesis de Nieves Paradela Alonso: *El viaje árabe a España en época moderna y contemporánea (desde el siglo XVIII hasta 1939)*. Universidad Autónoma de Madrid, 1988 (tesis doctoral).

[4] Véase la tesis de Manuel Feria García: *La traducción fehaciente del árabe al español. Fundamentos históricos, jurídicos y metodológicos*. Universidad de Málaga, 2002 (tesis doctoral inédita, dirigida por Salvador Peña).

[5] Véase, de Pedro Martínez Montávez: "Federico García Lorca y los poetas árabes contemporáneos". En: *Retama* 3 (1986), págs. 21-30; y del mismo autor: "Presencia de Federico García Lorca en la literatura árabe actual". En: *Exploraciones en literatura neoárabe*. Madrid: Instituto Hispano Árabe de Cultura, 1977, págs. 33-54; Luz García Castañón: "La presencia de Federico García Lorca en dos poetas iraquíes contemporáneos". En: Fernando de Ágreda (ed.): *La traducción y la crítica literaria: actas de las Jornadas de Hispanismo Árabe (Madrid, 24-27 mayo 1988)*. Madrid: AECI, 1990, págs. 307-323. Por cierto, durante los años noventa existió en Tetuán una asociación cultural denominada 'Asociación Amigos de Lorca'.

este contexto habría que situar las traducciones del *Quijote* al árabe realizadas hasta la fecha. La primera, que nunca vio la luz, es la traducción conjunta de Naib Abu Malham y Musa Abbud, quienes en 1948 concluyeron una versión de la primera parte del *Quijote*, bajo encargo, al parecer, de la UNESCO. Más tarde, el investigador egipcio 'Abd al-'Aziz al-Ahwani (1915-1980) sería en 1957 el primero en publicar una traducción del *Quijote*: se trataba sólo de la primera parte de la obra y era, además, traducción parcial, pues se había eliminado de ella la *Historia del cautivo* (I/caps. 39-41) y *El curioso impertinente* (I/caps. 33-35)[6]. La tercera traducción es la de 'Abd al-Rahman Badawi (1917-2002), de nuevo de un estudioso egipcio, que data de 1965[7]. En los dos casos publicados estamos ante traducciones en las que se muestra el espíritu académico de sus ejecutores; Badawi, sobre todo, acompaña el cuerpo del texto traducido con notas y comentarios filológicos precisos. Tanto al-Ahwani como Badawi eran intelectuales y filólogos de primera línea, que abordaban la tarea de la traducción desde la perspectiva del rigor científico y el respeto al texto clásico, conscientes del carácter *autoritativo* de la obra (por más que al-Ahwani no viera óbice en eliminar ciertas partes, como ha quedado dicho). Son, por otro lado, traducciones que aparecen ya en la segunda mitad del siglo XX, en un momento en el que no serían aceptables las traducciones divulgativas de clásicos de la literatura occidental (a veces traducciones libérrimas o meras adaptaciones) que tanto abundaron en el mundo árabe durante el siglo XIX y principios del XX[8]. Recientemente, en 2002, han aparecido las traducciones de Sulayman al-Attar, publicada en El Cairo por el Consejo Superior de Cultura de Egipto en dos volúmenes, y la de Rifaat Atfé, publicada en Damasco en la editorial Dar Ward. Así pues, estamos también en estos dos últimos casos ante la traducción de dos estudiosos hispanistas procedentes del mundo académico.

---

[6] Véase Luisa Aguirre de Cárcer Casarrubios: "Las traducciones del Quijote al árabe". En: *Livivs* 1 (1992), págs. 227-241.

[7] La edición que se encuentra aún relativamente disponible para el lector árabe interesado es la de 1998: *Dun Kijutih*. Abu Dabi: Dar al-Madà li-l-Thaqafa wa-l-Nashr / al-Muyamma' al-Thaqafi (2 vol.), 1998.

[8] Taha Badr: op. cit., págs. 63 y ss.; véase Pierre Cachia: *An Overview on Modern Arabic Literature*. Edimburgo: Edinburgh UP, 1990.

2. EL PERSONAJE DE TUHAMI AL-WAZZANI

La traducción inédita que de *El Ingenioso Hidalgo* hizo Tuhami al-Wazzani se sitúa en un ámbito distinto a las mencionadas más arriba: no es el fruto del esfuerzo personal de un investigador universitario o de un filólogo académico, sino el de un *sheij* tetuaní autodidacta, de vasta cultura tradicional árabe y que domina la lengua española por ser ésta el idioma de la potencia colonizadora. Tuhami al-Wazzani (1903-1972) pertenecía a una familia *sharif*, noble, tocada por el halo de la *baraka* y por el prestigio religioso de ascendentes familiares fundadores y sustentadores de la cofradía religiosa *wazzaní*, establecida en Tetuán desde mediados del siglo XIX. Pese a no haber recibido una educación reglada, salvo las primeras letras aprendidas en el *kuttab* o escuela coránica, su vasta formación autodidacta le capacitó para convertirse en elemento activo de los ámbitos educativos y culturales tetuaníes a todos los niveles: fundó desde escuelas primarias hasta la Facultad de Teología de Tetuán, de la que fue rector y profesor hasta su muerte; fue personaje destacado del movimiento nacionalista marroquí en Tetuán; regentó una editorial —*al-Rif*— donde publicó libros de historia y de relatos, y dirigió un periódico del mismo nombre, *El Rif*, y tanto desde esta plataforma como desde otros periódicos que salían a la calle en la zona del Protectorado español en Marruecos, tocó con sus innumerables artículos y editoriales todo tipo de temas, tanto sociales y culturales como políticos[9].

En los últimos años la figura de Tuhami al-Wazzani ha sido recuperada y ha crecido en el contexto de un cierto movimiento de reivindicación de Tetuán como capital cultural y político del norte de Marruecos durante los años de la lucha nacionalista marroquí frente a la colonización francesa y española. Como resultado de ello se ha recuperado también, desde un olvido casi absolu-

---

[9] Véase Ibrahim al-Jatib: "Tuhami Wazzani: ¿Renacimiento cultural o etnografía?". En: Gonzalo Fernández Parrilla & Manuel C. Feria García (coords.): *Orientalismo, exotismo y traducción*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, 2000, págs.143-150. Existe una exhaustiva bibliografía de las obras y artículos de Tuhami al-Wazzani preparada por Mulayna Intisar: "al-Tuhami al-Wazzani: bibliografiyya wasfiyya" ["Tuhami al-Wazzani: una bibliografía detallada"]. En: AA.VV.: *A'mal naduwa: Shajsiyyat al-Tuhami al-Wazzani wa-musahamati-hi al-fikriyya* [*Actas del Seminario: La personalidad de Tuhami al-Wazzani y su contribución intelectual*]. Rabat: Asociación Tetuán-Asmir, 2004, págs. 91-124.

to, la aportación de Tuhami al-Wazzani al desarrollo de los géneros narrativos modernos en Marruecos. El primer paso se dio en el congreso celebrado en Rabat por la Unión de Escritores Marroquíes (UEM) en 1984, donde Ahmad al-Yaburi rescató la autobiografía de Tuhami al-Wazzani, *al-Zawiya* (*La Zagüía*), publicada en 1942 por él mismo en su editorial *al-Rif* de Tetuán, como el "primer producto semi-novelístico" de las letras marroquíes modernas[10]. Poco más tarde, en abril de 1987, la UEM celebró en Tetuán un congreso centrado en la figura de al-Wazzani durante el que se abordaron sus múltiples facetas como político, historiador y escritor de ficción, y donde se produjo también el *rescate* definitivo de un relato fantástico suyo, *Salil al-thaqalayn* (*La estirpe de hombres y genios*), publicado en 1950 de nuevo por el propio al-Wazzani en *al-Rif*[11].

Según testimonios de primera mano, Tuhami al-Wazzani solía escribir con soltura y estilo cuidado, pero sin parar mientes en revisar sus escritos[12], casi a vuelapluma. Pese a ello, fue capaz en su *Ta'rij al-Magrib* (*Historia de Marruecos*), publicada en Tetuán en 1940 en tres volúmenes, de aunar un singular despliegue de erudición y precisión (por ejemplo, transcribe literalmente documentación histórica relevante, como el Acuerdo de Fez de 1912) con la ausencia de notas y bibliografía, para, no obstante, venir a obtener como resultado una obra notable y pionera en su tiempo[13]. Por otro lado, y en lo que respecta a su faceta como narrador, hizo uso de una fina ironía y del gusto por las tradiciones legendarias y fantásticas; en *La Zagüía* es el sabio uso de ironía y sentido del

---

[10] Ahmad al-Yaburi: "Takawwun al-jitab al-riwa'i. al-Riwaya al-magribiyya namudayan" ["La formación del discurso novelístico. La novela marroquí como ejemplo"]. En: *Afaq* 3-4 (1984), págs. 13-19. La revista *Afaq* [*Horizontes*] es editada por la Unión de Escritores Marroquíes y en el número reseñado se recogen las intervenciones del congreso de ese año.

[11] Tanto *La Zagüía* como *La estirpe de hombres y genios* han sido reeditadas recientemente en 1999 y 2000, respectivamente, por la Asociación Tetuán-Asmir de Tetuán.

[12] Muhammad Aziman: "Shahadat rafiq" ["Testimonio de un compañero"]. En: AA.VV.: *al-Tuhami al-Wazzani. Al-Kitaba, al-tasawwuf, al-ta'rij* [*Tuhami al-Wazzani: escritura, sufismo e historia*]. Rabat: Manshurat Ittihad Kuttab al-Magrib [Publicaciones de la UEM], 1989, págs. 11-20; Ibrahim al-Jatib: "Introducción". En: al-Tuhami al-Wazzani: *Salil al-thaqalayn* [*El linaje de hombres y genios*]. Tetuán: Asociación Tetuán-Asmir, 2000, pág. 16.

[13] M'hammad Benabboud: "al-Taydid al-manhayi fi *Ta'rij al-Magrib* li-l-Tuhami al-Wazzani" ["La novedad metodológica en la *Historia de Marruecos* de Tuhami al-Wazzani"]. En: AA.VV., 2004, op. cit., págs. 83-88.

humor uno de los elementos que hacen que esta autobiografía se deslice hacia territorios novelescos[14], y en *El linaje de hombres y genios* pone por escrito leyendas del acervo oral marroquí oídas desde la niñez (y a las que ya había hecho referencia en ocasiones en artículos periodísticos) en forma de novela corta sobre un genio monstruoso que gobierna fieramente una isla fantástica contra el que lucha un héroe humano[15]. Resulta tentador unir todos estos rasgos de la persona de Tuhami al-Wazzani cuando se piensa en el reto asumido de traducir por su cuenta y riesgo el *Quijote*, una obra clásica, erudita, pero llena de ironía, sentido del humor y leyendas de caballeros y gigantes. Al-Wazzani era perfectamente sabedor de la importancia de Cervantes y su obra en el contexto de la literatura en lengua castellana: en la revista *El Rif* que dirigía no era raro encontrar algún artículo sobre el Siglo de Oro español, y el propio Tuhami al-Wazzani firma el 01/05/42 en esta revista un artículo bajo el título "Cervantes como lo ve el escritor marroquí". La prueba de que era consciente de todo ello es que esta traducción es la única de un texto artístico de envergadura que se le conoce; pudo haberse embarcado en proyectos más modestos o menos voluminosos, pero lo cierto es que el reto de traducir el *Quijote* casa mejor con las inquietudes del erudito tradicional tetuaní que Tuhami al-Wazzani personificaba.

3. LOS NUEVE CUADERNOS

La traducción inacabada de Tuhami al-Wazzani se encuentra en la Biblioteca General de la ciudad de Tetuán. Ocupa nueve cuadernos numerados del 26 al 34 depositados en la caja número 4 de los anaqueles reservados a Tuhami al-Wazzani en la sección de manuscritos de la Biblioteca. En su exhaustivo listado bibliográfico de la obra de Tuhami al-Wazzani, Mulayna Intisar menciona, sin embargo, 10 cuadernos[16]. El examen de la lista de cuadernos adosada al interior de la caja número 4 y el testimonio personal de uno de los funcionarios

[14] Ahmad al-Yaburi, op. cit., pág. 28.

[15] Ibrahim al-Jatib, 2000, op. cit., págs. 3-4. De hecho, *El linaje*... apareció en las páginas del periódico *al-Rif* (en quince entregas a partir del 29/06/49) casi un año antes de su publicación como libro en abril de 1950.

[16] Mulayna Intisar en: AA. VV., 1989, op. cit., págs. 205-206; y en: AA.VV., 2004, op. cit., págs. 91-124.

de la Biblioteca, encargado en su momento del traslado y depósito del material a finales de los noventa, confirman, sin embargo, que fueron siempre nueve los cuadernos depositados. Cabría sospechar, por tanto, que al menos uno de los diez cuadernos contabilizados por Intisar ya en 1989, nunca llegó a entrar en la Biblioteca. En todo caso, la traducción es incompleta y abarca desde el capítulo I de la primera parte hasta el capítulo XIV de la segunda parte del *Quijote*. Los nueve cuadernos son de dimensiones similares (por lo general 21,5 x 17,5 y unas 81 hojas) pero de consistencia diversa: los números 27 y 34 tienen tapa dura y lomo reforzado en tela, mientras que el resto son cuadernos escolares habituales en cualquier papelería tetuaní o española durante los años cincuenta. La numeración de los cuadernos, del 26 al 34, se marca con una etiqueta pegada en la tapa. Es importante notar que dicha secuencia no se corresponde con el orden de los capítulos de la traducción; de hecho parece ser aleatoria. Cada cuaderno recoge un número variable de capítulos y en algún caso (cuadernos 26, 31 y 33) no se hace uso de todas las páginas. Asimismo, la paginación de los cuadernos, realizada en su momento por Tuhami al-Wazzani, es irregular, de modo que mientras en algún caso se numera consecutivamente *recto* y *verso* de cada página a lo largo del cuaderno, en otros se numera consecutivamente folio a folio, o bien no existe paginación en absoluto. En seis de los nueve cuadernos el traductor consigna en la parte superior de determinadas páginas la fecha, y a veces el lugar (Tetuán o el cercano pueblo costero de Río Martil), del día en que se encuentra trabajando. Por otro lado, al final de la última página de la mayoría de los cuadernos se ha escrito a mano, fuera del cuerpo del texto manuscrito, a modo de llamada, las primeras palabras del cuaderno siguiente. Así pues, el orden de los cuadernos y del desarrollo de la traducción ha de establecerse directamente atendiendo al orden de los capítulos del texto traducido, a las fechas que aparecen en determinadas páginas de algunos de los cuadernos y, más precisamente, a las llamadas que enlazan unos cuadernos con otros. Por otro lado, como se observará, se repite la traducción de algunos capítulos, pero el cotejo de estas repeticiones revela que no estamos ante la mera copia en limpio de un capítulo traducido previamente, sino de segundas traducciones derivadas quizás de una labor de revisión.

Así pues, examinando los cuadernos de acuerdo con los criterios mencionados, resulta una distribución en dos líneas paralelas: A) 32 (I/I-XX/I [s/d]) → 33 (XX/I-XXVII/I [s/d – 17/02/61-08/10/66]), donde el cuaderno 32, sin fechar, enlaza con el 33, el cual se inicia también sin fecha para pocas páginas

después comenzar las dataciones de sus páginas a intervalos regulares en las fechas que se señalan; y B) de seis cuadernos enlazados, a saber, 29 (VIII/I cont.-XX/I [27/12/1951]) → 28 (XX/I cont.-XXVIII/I [04/01/1952-16/03/1953]) → 30 (XXIX/I-XXXVII/I [18/03/1953-25/05/1953]) → 34 (XXXVII/I cont.-XLIX/I [25/05/1953-20/06/1953]) → 27 (L/I-XII/II [20/06/1953-06/09/1953]) → 31 (XII/II-XIV/II [07/09/1953-19/04/1954]), donde hay que señalar que en el cuaderno 29 no se datan las páginas y que la fecha que se señala (27/12/1951) aparece una sola vez en el *verso* de la cubierta. Finalmente, a estas dos secuencias de ocho volúmenes hay que añadir el cuaderno número 26 (I/I-VI/II [s/d]), que queda aislado de ambas series.

Llegados a este punto, parece razonable pensar que estamos ante un proyecto iniciado a mediados de 1951 (en un hipotético cuaderno anterior al 29) en el que Tuhami al-Wazzani trabajó de manera regular hasta abril de 1954 (cuaderno 31) y que abandonó para retomarlo más tarde, al menos entre febrero de 1961 y octubre de 1966, primera y última de las fechas que aparecen en el cuaderno 33. En todo caso, la existencia de dos líneas de cuadernos, el hecho de que algunos se encuentren sin fechar, la repetición de algunos capítulos, así como las tachaduras y correcciones que presentan todos los cuadernos manuscritos, inducen a pensar que estamos ante un proyecto inacabado que llegó al punto de la revisión y nueva redacción de algunas partes, pero del que no se alcanzó a tener una versión definitiva, al menos hasta donde permiten suponer los nueve cuadernos que se conservan. Respecto al hipotético décimo cuaderno contabilizado por Mulayna Intisar, a menos que fuera un volumen aislado como el 26, podemos aventurar su ubicación antes del cuaderno 29, ya que éste se inicia con la continuación del capítulo octavo de la primera parte y requiere un cuaderno precedente; si esto fuera así, tal hipotético décimo cuaderno contendría la traducción de los primeros siete capítulos del *Quijote* y la mitad del octavo, y probablemente el privilegio real, la dedicatoria al Duque de Béjar, el prólogo de Cervantes y los poemas de elogio.

4. LA TRADUCCIÓN EN LA REVISTA *EL RIF*

Tuhami al-Wazzani publicó en la revista tetuaní *El Rif*, de la que era el director, la traducción en tres entregas de partes del *Quijote* bajo el título

"Min fusul kitab Dun Kijuti" ("De los capítulos del libro *Don Quijote*") en los números 1.028 (17/12/1951), 1.029 (28/12/1951) y 1.031 (14/01/1952). Se trata de tres entregas cortas que, limitadas por el breve espacio disponible en una revista de apenas cuatro páginas, ocupaba cada una de ellas no más de columna y media, aunque siempre en lugar destacado de la primera página y con el remate de la entrega en la última página. Lo cierto es que los textos consisten más bien en una adaptación y resumen de varios pasajes, que se inician con la primera mención en el primer capítulo a las discusiones de Alonso Quijano con el cura y el barbero sobre sus preferencias en cuanto a caballeros andantes y acaban con la llegada de don Quijote a la venta en su primera salida. Hay que considerar que la pretensión de Tuhami al-Wazzani no es más que la de divulgar y ofrecer un botón de muestra de un clásico español. La revista *El Rif* se definía como revista *nacionalista, cultural y libre*, así que ofrecer al público árabe tetuaní apuntes de otras literaturas entraba dentro de las tareas que el rotativo se arrogaba, y más aún si se trataba de la literatura nacional de la potencia colonial. Pero es evidente que la revista, con sus corsés formales, no era el lugar adecuado para una traducción precisa: ni las dimensiones ni la disposición en columnas permitían mayores respetos y precisiones con el texto original.

Las fechas de las tres entregas de *El Rif* coinciden en el tiempo con la época en la que presumiblemente Tuhami al-Wazzani se encontraba trabajando en el cuaderno 29, fechado, como se ha señalado anteriormente, el 27 de diciembre de 1951. Las tres entregas publicadas en *El Rif* son, pues, una simple pincelada de cara al público de un proyecto de mayor envergadura. Podía haber prodigado tales pinceladas, pues, de hecho, existían ya precedentes, como, por ejemplo, el de la salida a la calle en la revista de *El linaje de hombres y genios* en quince entregas, entre diciembre de 1949 y marzo de 1950, para salir poco después publicada la obra en libro en la editorial del mismo nombre que dirigía.

5. UN APUNTE FINAL

Como quiera que sea, los escasos pasajes publicados en *El Rif* no se parecen mucho a la traducción manuscrita que estamos tratando. Así, mientras en el primer caso es evidente que se trata de una adaptación apresurada aunque

eficaz teniendo en cuenta el medio y el público (y el título "De los capítulos del libro *Don Quijote*" es significativo), el manuscrito es una traducción cuidada y voluntariosa del texto cervantino. Tuhami al-Wazzani respeta al pie de la letra los signos de puntuación del texto original, hasta el punto de ir más allá que las propias normas de la lengua árabe exigen; por ejemplo, hace uso con regularidad de los signos de interrogación y admiración iniciales propios del español pero inexistentes en la lengua árabe y que, desde luego, jamás utiliza en la revista *El Rif*, que él mismo editaba. Tal deseo de precisión en la puntuación se rompe sólo, debido a las restricciones de espacio derivadas de las reducidas dimensiones de los cuadernos, en la frecuente sustitución de los puntos y aparte separadores de párrafos por puntos y seguido y de los guiones largos por comillas en los diálogos.

Por otro lado, y a falta de un estudio exhaustivo, podemos afirmar que se trata de una traducción correcta si se tiene en cuenta que ésta no había llegado al punto de revisiones y correcciones finales. El resultado refleja la escasez de herramientas filológicas con las que trabajaba el traductor, pero que compensaba con el derroche de importantes dosis de intuición. Tuhami al-Wazzani tenía un muy buen conocimiento de la lengua española, por más que su aprendizaje hubiera sido, al igual que toda su formación, autodidacta. Sin embargo, se encontraba solo ante el reto de una traducción de esta envergadura: no parece que tuviera conocimientos suficientes de otras lenguas europeas, francés o inglés, como para servirse de traducciones del *Quijote* que le permitieran dilucidar pasajes difíciles, antes bien, las únicas herramientas de que disponía debían ser algún diccionario monolingüe de la lengua española y su propio y vasto conocimiento de la lengua árabe, y quizás el auxilio puntual de algún nativo español o amigo marroquí buen conocedor del idioma.

No obstante, por encima de un valor editorial relativo y difícil de establecer al tratarse de un proyecto inconcluso, el interés de esta traducción reside en el hecho de haber sido uno de los primeros intentos de traducir el *Quijote* al árabe; pero sobre todo, en el contexto marroquí, cobra importancia por la relevancia indudable de la figura del traductor: no estamos ante un investigador o un hispanista, sino ante una figura pública de la historia contemporánea marroquí que marcó y contribuyó a cambiar la historia política y cultural del Marruecos moderno. Por ello, los esfuerzos de Tuhami al-Wazzani por producir una traducción de la obra cumbre de Cervantes nos revelan matices que enriquecen aun más su figura.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE DE CÁRCER CASARRUBIOS, Luisa: "Las traducciones del Quijote al árabe". En: *Livivs* 1 (1992), págs. 227-241.

AZIMAN, Muhammad: "Shahadat rafiq" ["Testimonio de un compañero"]. En: AA. VV.: *al-Tuhami al-Wazzani. Al-Kitaba, al-tasawwuf, al-ta'rij* [*Tuhami al-Wazzani: escritura, sufismo e historia*]. Rabat: Manshurat Ittihad Kuttab al-Magrib [Publicaciones de la UEM], 1989, págs. 11-20.

AZRUWIL, Fatima al-Zahra': *Mafahim naqd al-riwaya bi-l-Magrib* [*Conceptos de la crítica de la novela en Marruecos*]. Casablanca: Fenek, 1989.

BADR, 'Abd al-Muhsin Taha: *Tatawwur al-riwaya al-'arabiyya al-haditha* [*El desarrollo de la novela árabe moderna*]. El Cairo: Dar al-Ma'arif, 1992[5].

BENABBOUD, M'hammad: "al-Taydid al-manhayi fi *Ta'rij al-Magrib* li-l-Tuhami al-Wazzani" ["La novedad metodológica en la *Historia de Marruecos* de Tuhami al-Wazzani"]. En: AA. VV.: *A'mal naduwa: Shjasiyyat al-Tuhami al-Wazzani wa-musahamatu-hu al-fikriyya* [*Actas del Seminario: La personalidad de Tuhami al-Wazzani y su contribución intelectual*]. Rabat: Asociación Tetuán-Asmir, 2004, págs. 83-88.

CACHIA, Pierre: *An Overview on Modern Arabic Literature.* Edimburgo: Edinburgh UP, 1990.

CERVANTES, Miguel de: *Dun Kijutih* [*Don Quijote*]. Abu Dabi: Dar al-Madà li-l-Thaqafa wa-l-Nashr / al-Muyamma' al-Thaqafi (2 vol.), 1998 (traducción de Abd al-Rahman Badawi).

DIYAB, Muhammad Hafiz: "Al-taryama wa-as'ilat al-nahda al-'arabiyya" ["La traducción y las cuestiones del renacimiento cultural árabe"]. En: *al-Wahda* 61/62 (1989), págs. 36-44.

FERIA GARCÍA, Manuel C.: *La traducción fehaciente del árabe al español. Fundamentos históricos, jurídicos y metodológico.* Universidad de Málaga, 2002 (tesis doctoral).

GARCÍA CASTAÑÓN, Luz: "La presencia de Federico García Lorca en dos poetas iraquíes contemporáneos". En: Fernando de Ágreda (ed.): *La traducción y la crítica literaria: actas de las Jornadas de Hispanismo Árabe (Madrid, 24-27 mayo 1988).* Madrid: AECI, 1990, págs. 307-323.

HAFEZ, Sabry: *The Genesis of Arabic Narrative Discourse. A Study in the Sociology of Modern Arabic Literature.* Londres: Saqi Books, 1993.

INTISAR, Mulayna: "Bibliyugrafiyya" [Bibliografía]. En: AA.VV.: *al-Tuhami al-Wazzani. Al-Kitaba, al-tasawwuf, al-ta'rij* [*Tuhami al-Wazzani: escritura, sufismo e historia*]. Rabat: Manshurat Ittihad Kuttab al-Magrib [Publicaciones de la UEM], 1989, págs. 205-206.

——: "al-Tuhami al-Wazzani: bibliografiyya wasfiyya" ["Tuhami al-Wazzani: una bibliografía detallada"]. En: AA. VV.: *A'mal naduwa: Shajsiyyat al-Tuhami al-Wazzani wa-musahamatu-hu al-fikriyya* [*Actas del Seminario: La personalidad de Tuhami al-Wazzani y su contribución intelectual*]. Tetuán: Asociación Tetuán-Asmir, 2004, págs. 91-124.

AL-JATIB, Ibrahim: "Introducción". En: al-Tuhami al-Wazzani: *Salil al-thaqalayn* [*El linaje de hombres y genios*]. Tetuán: Asociación Tetuán-Asmir, 2000, pág. 16.

——: "Tuhami Wazzani: ¿Renacimiento cultural o etnografía?". En: Gonzalo Fernández Parrilla & Manuel C. Feria García (coords.): *Orientalismo, exotismo y traducción*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, págs. 143-150.

MARTÍNEZ MONTÁVEZ, Pedro: "Presencia de Federico García Lorca en la literatura árabe actual". En: *Exploraciones en literatura neoárabe*. Madrid: Instituto Hispano Árabe de Cultura, 1977, págs. 33-54.

——: "Federico García Lorca y los poetas árabes contemporáneos". En: *Retama* 3 (1986), págs. 21-30.

——: *Al-Andalus, España, en la literatura árabe contemporánea: la casa del pasado*. Madrid: MAPFRE, 1992.

PARADELA ALONSO, Nieves: *El viaje árabe a España en época moderna y contemporánea (desde el siglo XVIII hasta 1939)*. Universidad Autónoma de Madrid, 1988 (tesis doctoral).

SOMEKH, Sasson: "Los inicios de la traducción literaria en el siglo XIX árabe y la cuestión del estilo narrativo". En: Esther Morillas & Juan Pablo Arias (eds.): *El papel del traductor*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1997, págs. 173-184.

AL-YABURI, Ahmad: "Takawwun al-jitab al-riwa'i. al-Riwaya al-magribiyya namudayan" ["La formación del discurso novelístico. La novela marroquí como ejemplo"]. En: *Afaq* 3-4 (1984), págs. 13-19.

IV. FILOLOGÍA FRANCESA

DON QUIJOTE Y *MADAME BOVARY* O LA PERVERSIÓN DE LA LECTURA: ENTRE LA LOCURA Y LA ENSOÑACIÓN DEL HÉROE LIBRESCO

Ramón García Pradas
Universidad de Castilla-La Mancha

No nos cabe duda de que el *Quijote* destaca entre las grandes obras maestras de la novela y, en general, de la Literatura Española de todos los tiempos y también de la Literatura Universal. Bastaría con echar un vistazo al ingente número de estudios que se han dedicado a la obra[1], a la cantidad de lenguas

---

[1] En efecto, son innumerables los estudios que de la novela cervantina se han realizado. Una enumeración, sin pretensión de ser exhaustiva, daría pie a la elaboración de un repertorio bibliográfico. No es ésta, ni mucho menos, nuestra intención con el presente trabajo, tanto más cuanto que existen buenos repertorios en torno al *Quijote*. Preferimos, por ello, hacer mención muy sucinta de algunos artículos y estudios monográficos que nos han parecido interesantes. Salvador de Madariaga: *Guía del lector del 'Quijote'. Ensayo psicológico sobre el 'Quijote'*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1943. Alexander A. Parker: "El concepto de verdad en el *Quijote*". En: *Revista de Filología Española* 32 (1948), págs. 287-305. Rafael d. Balbín Lucas: "Lo trágico y lo cómico mezclado. (Nota al capítulo XXXV de la Primera Parte del *Quijote*)". En: Francisco Sánchez Castañer (ed.): *Homenaje a Cervantes*. Valencia: Editorial Mediterráneo, 1950, Vol. I, págs. 311-320. Francisco López Estrada: "La aventura frustrada. Don Quijote como caballero aventurero". En: *Anales Cervantinos* 3 (1953), págs. 161-214. Federico Sánchez Escribano: "El sentido cervantino del ataque contra los libros de caballería".

a las que ha sido traducida o al amplio número de ediciones que a lo largo de los tiempos y desde que en 1605 fuera editada por primera vez se han llevado a cabo. El *Quijote* es, pues, novela de novelas y, entre otras muchas razones para así ratificarlo, como pueden ser su perfección o magistralidad, destaca también el afán del autor por novelar, idea de la que ya el propio Cervantes deja constancia en su prólogo a las *Novelas Ejemplares*, cuando afirma ser él quien primero ha novelado en lengua castellana[2]. Sin embargo, la vasta creatividad literaria del autor, producto de su notable acervo cultural[3] y de su afán de innovación literaria le hicieron tocar otros muchos géneros: en el ámbito de la poesía, Cervantes compone *el Viaje del Parnaso* (1614), en teatro, escribe *La Numancia* y *Los tratos de Argel*, posiblemente ansioso de triunfo, pero también destacan sus *Ocho comedias y ocho entremeses* y precisamente, en lo que al género del entremés respecta, destacan con no poca justicia *El rufián viudo*,

En: *Anales Cervantinos* 5 (1955-6), págs. 19-40. José Ortega y Gasset: *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Rodeo, 1956. Jacques Rebersat: "Réalisme et réalité dans le *Don Quichotte*". En: *Europe* 121-122 (1956), págs. 35-43. Richard L. Fredmore: *El mundo del 'Quijote'*. Madrid: Ínsula, 1958. Cesáreo Bandera: "Cervantes frente a Don Quijote. Violenta simetría entre realidad y ficción". En: *Modern Language Notes* 89 (1974), págs. 159-172. Ciriaco Morón Arroyo: *Nuevas meditaciones del Quijote*. Madrid: Gredos, 1976. Juan Bautista Avalle-Arce: *Don Quijote como forma de vida*. Valencia: Fundación Juan March y Editorial Castalia, 1976. José Enrique Díaz Martín: *Cervantes y la magia en el 'Quijote' de 1605*. Málaga: Universidad de Málaga, 2003. Joaquín Aguirre Bellver: *Cómo se escribió el 'Quijote': la técnica y el estilo de Cervantes*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 2003. John Jay Allen: *Don Quijote en el arte y en el pensamiento de Occidente*. Madrid: Cátedra, 2004.

[2] Cervantes no pretende decir que a él corresponde la invención del género sino que desea perfeccionarlo y elevarlo frente a todo lo que se ha hecho hasta el momento. Cierto es que ya las letras hispánicas gozaban de novelistas de renombre. Podríamos destacar, por ejemplo, a Juan de Timoneda con el *Patrañuelo*.

[3] La crítica no siempre ha tenido claro si Cervantes poseía una sólida cultura o, más bien, un ingenio lego, intuitivo, que le eximía de conocer las ideas y las artes que fluían en la Europa del momento. La cantidad de libros, autores y modas literarias citadas, así como los comentarios y reflexiones que en torno a ellos hace, pensamos que refuta la tesis de un ingenio innato o intuitivo, si se quiere. No hemos de perder de vista, además, que Cervantes ha estado en Italia (Roma, Mesina, Palermo y Nápoles), donde ha participado en la Batalla de Lepanto. Sin duda alguna, esta estancia le hubo de permitir conocer el Humanismo y el Renacimiento italianos. Sea como fuere, que Cervantes poseía una vasta cultura, especialmente literaria, es cuestión que está clara, frente a las opiniones más decimonónicas, con la publicación del libro de Américo Castro titulado *El pensamiento de Cervantes* (Barcelona: Noguer, 1925).

El retablo de las maravillas o *La guarda cuidadosa*. Pero Cervantes es, ante todo, célebre por sus novelas, género por el que ocupa un lugar de excepción en la Literatura Española y Universal. *La Galatea*, su primera novela, de corte pastoril, publicada cuando Cervantes cuenta ya con treinta y ocho años, en la que aún se aprecia cómo el autor no ha encontrado su camino, *Las Novelas Ejemplares*, *Los Trabajos de Persiles y Segismunda*, obra póstuma esta última, pues se publica un año después de su muerte, y, especialmente, el *Quijote*, dan buena prueba del hábil manejo que el autor parece haber encontrado en el género novelesco. No en vano, estudiosos del *Quijote* como Trilling[4] llegan a afirmar, incluso, que toda la ficción en prosa es una variación sobre el tema del *Quijote*. Tal afirmación puede parecernos desmedida, pero parte de razón no le falta, pues no son pocos los grandes escritores de la Literatura Universal que han leído, se han maravillado y se han visto influidos en mayor o menor medida por tan singular y magna obra.

En el panorama literario francés, uno de estos autores va a ser precisamente Gustave Flaubert. El célebre autor francés nos dice en su obra *Correspondances*[5] haber leído el *Quijote* e, incluso, afirma conocerlo antes de saber leer, gracias a las lecturas que le hacía su tío Mignot. Lo llama "libro de libros", afirmando que lo que hay de prodigioso en él es la ausencia de arte y la fusión de la ilusión con la realidad, fusión que lo convierte en un libro cómico y poético al mismo tiempo[6].

Precisamente, estas dos características, la ausencia de arte que caracteriza a las obras maestras, así como la fusión de lo cómico y lo poético, ideal buscado por Flaubert casi desde su infancia, serán las características más representativas de lo que para las letras francesas ha venido siendo considerada como su obra cumbre, especialmente en lo que respecta al género novelístico. Nos referimos, evidentemente, a *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert.

No ha sido, pues, gratuito, el haber traído a colación a Flaubert hablando de don Miguel de Cervantes, pese a que estos autores pertenezcan a literaturas

---

[4] Lionel Trilling: "Manners, Morals and the Novel". En: *The Liberal Imagination*. Nueva York: Viking Press, 1950, pág. 203.

[5] Gustave Flaubert: *Correspondances*. París: Gallimard/Bibliothèque de la Pléïade. Tomos I y II, 1973, pág. 4.

[6] Gustave Flaubert: *Madame Bovary*. Madrid: Cátedra, 1993. Edición de Germán Palacios, pág. 11.

y a periodos muy distintos (los separan más de 250 años). Flaubert ha leído con minucia a Cervantes y es buen conocedor de la literatura y la cultura españolas, pese a no llegar a realizar nunca su proyecto de viajar a España. Pero no solamente existe esta admiración y este conocimiento por parte del autor francés hacia la obra cumbre de Cervantes. Cervantes y Flaubert presentan, antes bien, muchos otros vínculos, siendo el más evidente y, a su vez, el más importante, que ambos escritores hayan sido considerados unánimemente por la crítica como los dos grandes creadores de la novela moderna en España y en Francia, Cervantes en los albores del siglo XVII y Flaubert en la segunda mitad del siglo XIX[7]. Otro de los rasgos que también los une es su más que evidente voluntad de parodiar las obras de un género literario bien distinto del que Cervantes o Flaubert encuadran sus respectivas novelas. En cierto modo, ello se debe a los cambios del gusto del público del momento, como afirma Márquez Villanueva refiriéndose al público del *Quijote*: "Existe ahora un público de muy amplia base, interesado en la experiencia del mundo y que desea un libro de entretenimiento más complejo que las anacrónicas caballerías y los agotados y agotadores deliquios pastoriles"[8].

Un fenómeno muy similar podemos aludir en el caso del público francés de la segunda mitad del siglo XIX, cansado ya de los personajes propios de la novela sentimental y de terror, personajes que, como les ocurriera a los caballeros medievales, muy poco tenían que ver con la realidad del momento: "el público, deseoso de emociones, pide obras de imaginación e intriga, pero los escritores no acuden a esta llamada y siguen escribiendo para la clase nobiliaria"[9].

Cervantes o Flaubert ya no sólo son conscientes de que la moda literaria debe cambiar del mismo modo que han cambiado los gustos del público sino que, además, comparten un mismo propósito, criticar un determinado género literario: para Cervantes la novela de caballerías y para Flaubert la novela sentimental y romántica, esas novelas que contaban

[7] Sobre Cervantes se ha dicho que es "el indiscutible creador maestro del género" (Carlos Alvar et al.: *Breve historia de la Literatura Española*. Madrid: Cátedra, 1998, pág. 307) y Palacios empieza su estudio preliminar a su edición y traducción de *Madame Bovary* definiendo a Flaubert "como el mejor novelista de su siglo, fundador de la novela moderna y digno de figurar entre los clásicos de la literatura" (Palacios, op. cit., pág. 9).

[8] Francisco Márquez Villanueva: "Cervantes". En: AAVV.: *Historia de la Literatura Española*. Madrid: Cátedra, 1990, pág. 590.

[9] Palacios, op. cit., pág. 14.

> "historias de amores, amantes, damas perseguidas que se desmayaban solitarias en sus casitas de campo, juramentos, lágrimas y besos, cocheros muertos, caballos reventados, caballeros bravos como leones, mansos como corderos: toda una serie de personajes y de aventuras de la más desbordante fantasía"[10].

Cervantes deconstruye las principales premisas del género caballeresco mediante el empleo de la parodia. No en vano, el *Quijote* ha sido precisamente definido como una parodia del género caballeresco, si bien tampoco se ha de pensar que sea ésta su finalidad primordial, tal y como, por ejemplo, apunta Alborg cuando al menos pide cautela a la hora de hablar de parodia del género caballeresco[11], aunque, como él mismo dice, "la condición paródica del *Quijote* como base de toda su construcción caballeresca no puede negarse. Cervantes declara insistentemente su propósito de burlarse de los libros de caballerías"[12]. Flaubert, en cambio, no parodia esta literatura, o, al menos, no lo hace tan directamente como Cervantes. Su novela no imita en punto alguno las novelas románticas y sentimentales de las que habla y a las que en más de una ocasión alude. Es, antes bien, la ensoñación de Emma la que las evoca. Sus deseos de grandeza y de pasión son producto de estas lecturas que ha llevado a cabo, especialmente en su juventud, en ese momento en el que es de suponer que el carácter de una persona se está forjando. Flaubert no pretende reírse de ellas, aunque a veces puedan llegar a resultar cómicos los delirios de grandeza de Mme. Bovary en un medio tosco, cotidiano, hostil y marcado por el terrible peso de una realidad que se impone a los deseos del hombre irremediablemente. Y he aquí una gran diferencia entre las dos novelas: Cervantes sí que ridiculiza,

---

[10] Palacios, op. cit., pág. 114.

[11] Más concretamente, su intención es la de mostrar que cualquier estudio que pretenda profundizar en el análisis del *Quijote*, sin duda alguna, debe superar la mera concepción de la obra única y exclusivamente como una parodia de la novela de caballerías, aunque ello sea cierto: "El concepto esencial que tiene del *Quijote* el hombre medio lo define llanamente como una parodia de los libros de caballerías; y, aunque es incuestionable que esta interpretación elemental del libro queda inmediatamente desmentida por el más superficial examen, no es menos cierto que, en resumen de urgencia, que trate de dar sucinta idea de la novela de Cervantes, difícilmente pueda sustraerse a semejante definición" (Juan Luis Alborg: *Historia de la Literatura Española*. Madrid: Editorial Gredos, 1966, pág. 129).

[12] Alborg, op. cit., pág. 129.

por el contrario, los libros de caballerías que durante tanto tiempo han estado alimentando la fantasía de las gentes. Los critica y expone razones por doquier para rechazar su lectura, razones que se tornan en auténticos comentarios literarios que no tardan mucho en hacer comprender al lector advertido el rico entramado de relaciones intertextuales que la obra presenta. Por ello, es posible que al final del relato el héroe se rehabilite, recupere la cordura y pueda, incluso, morir en paz. Mme. Bovary no conoce, en cambio, esta misma suerte, pero ella es el único elemento en la obra que sirve a Flaubert para canalizar la crítica voraz que pretende llevar a cabo contra este tipo de literatura. La muerte de Mme. Bovary, perpetrada de la peor de las maneras, mediante el suicidio, supone, pues, el fracaso del género. Así lo deja ver claramente Palacios cuando afirma: "*Madame Bovary* es calificada como una de las grandes novelas de fatalidad y del fracaso del romanticismo"[13].

Sin embargo, no hemos de pensar que el castigo sea cruel o vejatorio. Puede que la forma en que Mme. Bovary ha elegido morir sí que lo sea (no olvidemos que se suicida con la ingesta de arsénico), pero eligiendo el suicidio como vía de escape frente a otras posibles alternativas, como podría ser la de que Emma se prostituyera con su proveedor para acallar sus exigencias, algo que además el proveedor ha estado esperando con maliciosa parsimonia. Emma hace un intento por dignificar su muerte, pensando, como bien dice Javier del Prado[14], que si la realidad se niega a ella, ella se niega voluntariamente a la realidad. Así, completamente inmersa en el seno de un decorado realista objetivo, "la dinámica actancial de Emma pertenece de lleno al héroe de la novela romántica"[15]. La realidad se pinta así ante los ojos del espectador como una realidad mediocre, hostil, aplastante, y frente a ella, por tanto, sólo caben dos actitudes posibles: "la refuser (suicide d'Emma) ou l'assumer (triomphe d'Homais)"[16].

A la luz de lo dicho, podríamos afirmar que en *Madame Bovary* subyace un conflicto, una especie de enfrentamiento entre Mme. Bovary y el mundo, entre el sueño y la vida, entre el deseo y lo que se tiene, entre Romanticismo y Realismo si transponemos estos pares de oposiciones al ámbito de la literatura,

---

[13] Palacios, op. cit., pág. 35.

[14] Javier del Prado Biezma: "Siglo XIX: la narración". En: Javier del Prado Biezma (coord.): *Historia de la Literatura Francesa*. Madrid: Cátedra, 1993, pág. 900.

[15] Ibídem.

[16] Pierre Brunel et al.: *Histoire de la Littérature FrançaiseXIX^{e} et XXe siècle*. París: Bordas, 1972, pág. 493.

y la oposición se lleva a cabo con una magistralidad que no ha dejado de pasmar a cuantos lectores se acercan al libro. A ello, indudablemente, no sólo hubo de contribuir las lecturas de Flaubert y su conocimiento del género sino también el hecho de que el propio autor se considerase un romántico: "il montre en effet dès sa jeunesse un tempérament dont l'ardeur est plus proche encore de celles de romantiques: passion violente pour Élisa Schlésinger, admiration vive pour Hugo, Byron et Goethe, rédaction de récits impétueux ou désespérés comme *Smarch* (1839) ou *Les mémoires d'un fou* (1838)"[17]. Pasada esta época de juventud, a partir de 1844, Flaubert se retirará a Croiset, a una propiedad familiar, donde decide consagrarse de lleno a la labor de escritor, dejando aflorar ya como adulto su fascinación por el progreso científico[18] y por el determinismo psicológico.

Como se puede, entonces, fácilmente apreciar, y como Flaubert llegó a escribir de sí mismo, hay en él, literariamente hablando, dos hombres distintos: uno lleno de lirismo, de ensoñación y de la sonoridad de la frase y otro que busca la realidad y que pretende hacernos sentir materialmente cada uno de los objetos que reproduce en su ficción. Tal vez, este pasado romántico ahogado por un presente realista del que se convierte en abanderado y del que, según algunos[19], se erigirá como padre y origen de la literatura venidera, la naturalista, como es evidente, es lo que refleja en Mme. Bovary.

---

[17] Dominique Rincé: *La littérature française du XIXe siècle*. París: PUF/Que sais-je?, 1978, pág. 73.

[18] Sobre esta fascinación por el progreso científico y la cultura positivista, que no tardan mucho en hacerle abandonar su apego al romanticismo, Pierre-Georges Castex et al. nos dicen: "Mais Flaubert, fortement imprégné de culture positiviste, s'est bientôt moqué de sa foi romantique. Il lit les idéologues, étudie la psychologie, l'anatomie et la pathologie; il acquiert ainsi «un coup d'œil médical de la vie» et, par un effort de volonté à peu près unique dans l'histoire des lettres, il s'astreint à discipliner la fougue de son tempérament. Dans ce dessein, il fixe et applique les grandes lignes d'une esthétique rigoureuse. Le romancier doit, selon lui, s'inspirer des principes et de la méthode des sciences biologiques" (Pierre-Georges Castex et al.: *Histoire de la Littérature Française*. París: Bordas, 1974, pág. 702).

[19] Nos referimos aquí, concretamente, a Zola, quien en un artículo publicado en 1875 llega a afirmar que Flaubert, con *Madame Bovary*, es el gran iniciador del naturalismo, y para así afirmarlo argumenta que la primera característica del Naturalismo, característica de la que *Madame Bovary* es máxima representante, es la representación exacta de la vida. *Madame Bovary* es, para Zola, la vida exacta, aparte de ser un monumento del arte y de la ciencia (Rincé, op. cit., pág. 75), y en esta idea de exactitud es donde se encuentra la esencia del Naturalismo. Sin embargo, la producción posterior del autor, con la *Tentation de Saint Antoine* (1874) o *Trois Contes* (1877) mostrarán "qu'il n'en est pas moins célébré comme le chef de la naissante école naturaliste" (Brunel et al., op. cit., pág. 491).

Sea como fuere, y con todas las razones hasta aquí argumentadas, no resultará nada extraño poder establecer una filiación entre *Don Quijote* y *Madame Bovary*. Tal filiación ya ha quedado expuesta por no pocos investigadores de la novela francesa, entre los cuales nos gustaría destacar en este trabajo el estudio que en el ámbito hispánico[20] ha realizado Vargas Llosa[21], para quien Mme. Bovary va a ser particularmente definida como "un Quijote con faldas" y, sobre todo, como la última novela romántica que contiene en sí misma la destrucción del género, aspecto que perfectamente podemos aplicar a la celebérrima obra de Cervantes en tanto que último ejemplo que destruye la novela de caballerías mediante el recursivo empleo de la hilarante parodia. Llegados, pues, a este punto, convendría empezar a dilucidar las semejanzas que emanarán principal, aunque no exclusivamente, del parangón que hagamos entre los protagonistas de ambos relatos.

Bastaría leer sólo los primeros capítulos de ambos textos para darnos cuenta de una característica en común entre Mme. Bovary y don Quijote. Ambos son grandes lectores, consumidores de una literatura muy bien definida, muy concreta: en el caso de don Quijote, la novela de caballerías, y en el de Mme. Bovary, la novela de corte sentimental y romántica:

> "Antes de casarse, ella había creído estar enamorada, pero como la felicidad resultante de este amor no había llegado, debía de haberse equivocado, pensaba, y Emma trataba de saber lo que significaban justamente en la vida las palabras felicidad, pasión, embriaguez, que tan hermosas le habían parecido en los libros"[22].

---

[20] En el ámbito francés y francófono, evidentemente, la cantidad de estudios que se han realizado sobre la novela es inconmensurable. Las tesis doctorales no han parado de sucederse y los estudios monográficos sobre tal o cual tema tampoco. Podríamos destacar muy sucintamente, por razones de espacio (no se pretende, como ya decíamos en el caso del *Quijote*, este trabajo como un repertorio bibliográfico sobre *Madame Bovary*), estudios como los que a continuación se reflejan: Jean de Gaultier: *Le Bovarysme*. París: Mercure de France, 1902. Léon Bopp: *Commentaire de Mme. Bovary*. Neuchâtel: La Baconnière, 1950. René Dumesnil: *Madame Bovary: étude et* analyse. París: Mellotée, 1958. Claudine Gothot-Mersch: *La genèse de Mme. Bovary*. Ginebra: Slatkine, 1966. Jean Rousset: "*Madame Bovary* ou «le livre sur rien»". En: *Forme et signification*. París: José Cortí, 1982.

[21] Mario Vargas Llosa: *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*. Madrid: Taurus, 1975.

[22] Flaubert: *Madame Bovary*, op. cit., pág. 112.

> "¡Ah!, ¡trabaja! ¿Qué hace? Lee muchas novelas, libros, obras que van contra la religión, en las que se hace burla de los sacerdotes con discursos sacados de Voltaire. Pero todo esto trae consecuencias, ¡pobre hijo mío! Y el que no tiene religión acaba siempre mal.
> Así pues, se tomó la solución de impedir a Emma la lectura de novelas. El empeño no parecía nada fácil. La buena señora se encargó de ello: al pasar por Rouen, iría personalmente a ver al que alquilaba libros y le diría que Emma se daba de baja en sus suscripciones. Tendría derecho de denunciarlo a la policía si el librero persistía a pesar de todo en su oficio de envenenador"[23].
> "Sepa, señor maese Nicolás (que éste era el nombre del barbero), que muchas veces le aconteció a mi señor tío estarse leyendo en estos desalmados libros de desventuras dos días con sus noches, al cabo de los cuales arrojaba el libro de las manos, y ponía mano a la espada, y andaba a cuchilladas con las paredes, y cuando estaba muy cansado decía que había muerto a cuatro gigantes como cuatro torres [...] Mas yo me tengo la culpa de todo, que no avisé a vuestras mercedes de los disparates de mi señor tío, para que lo remediaran antes de llegar a lo que ha llegado, y quemaran todos estos descomunales libros; que tiene muchos, que bien merecen ser abrasados, como si fueran herejes"[24].

Como se desprende de las citas aquí expuestas, y como podría desprenderse de otras tantas que aquí hubiéramos podido traer a colación, de no ser por razones de espacio, los dos protagonistas de nuestras novelas presentan un claro rasgo definitorio de su carácter que los distingue del resto de personajes que giran en torno a ellos. En efecto, tanto don Quijote como Mme. Bovary se presentan como grandes lectores, lectores voraces que consumen libros casi con la misma necesidad con la que respiran. Parece, pues, como si ambos personajes se alimentaran de la ficción que leen, hasta el punto de creer vivir en ella, lo que les provoca un cierto estado de enajenación. En efecto, Mme.

---

[23] Flaubert: *Madame Bovary*, op. cit., pág. 200.

[24] Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes/ Crítica, 1998, edición dirigida por Francisco Rico, I/cap. V/pág. 74 sig.

Bovary o don Quijote se sienten desubicados del tiempo y del espacio en el que les ha tocado vivir, se sienten desarraigados en un mundo con el que no se identifican, aspecto que se hará especialmente patente en el caso de Mme. Bovary[25], como ya tendremos ocasión de ver.

Sea como fuere, la lectura parece presentarse como algo negativo en el desarrollo vital del personaje. La lectura es así perniciosa. Pervierte y degrada el carácter del personaje. En el caso de don Quijote, lo convierte en un pobre loco de quien todo el mundo se mofa y a quien no pocos maltratan, lo convierte, en definitiva, en una pobre caricatura antítesis de lo que se supone que es el caballero medieval, abanderado de fuerza, de valentía, de juventud y, como no, de belleza. En cuanto a la perversión que la lectura ha ejercido en Mme. Bovary es, si cabe, mucho más trágica, pues ni siquiera queda revestida por el humor que desprende el empleo de la parodia. Mme. Bovary es una joven que se ha criado en un convento, entre periodos de misticismo y lecturas de novelas sentimentales con las que, a lo largo de su devenir vital, se irá identificando. Mme. Bovary se cree una heroína que se encuentra por encima de la mediocridad provinciana que la rodea y a la que, en el fondo, también pertenece. Los deseos de grandeza, de distinción, de grandes pasiones, la transportan, en cambio, a una vorágine que la arrastrará al adulterio y a un consumo desmedido con el que pretende no ser quien es, una muchacha de provincias casada con un oficial de sanidad bastante mediocre en lo profesional y en lo personal. Y, sin embargo, todas sus actuaciones, en un continuo *crescendo* que la precipitará a la tragedia, la degradan hasta lo más ínfimo. Lejos de ser esa gran dama deseada y distinguida que ella pretende ser, la sed de amor la convierte en una adúltera, en una ladrona mentirosa y casi en una prostituta. La lectura de obras equivocadas la ha turbado hasta el punto de degradarla a lo más ínfimo y hacer que muera de la peor manera, suicidándose con un veneno, el arsénico, que le hace vivir la peor de las agonías.

[25] Así lo afirman Philippe Hamon y Denis Roger-Vasselin cuando en torno al carácter de Mme. Bovary, un carácter que se alimenta de un mundo de fantasía y ensoñación romántica, nos dicen: "Exaspérée [...] par la platitude de la vie de province et de la médiocrité de son mari, Emma rêve de Paris, d'Italie, d'amours fabuleuses et de luxe [...]" (Philippe Hamon y Denis Roger-Vasselin: *Le Robert des grands écrivains*. París: Dictionnaires Le Robert, 2000, pág. 481).

Aparte de esta perturbación en sus personajes, el *Quijote* y *Madame Bovary* muestran un rasgo más en común que a un lector medianamente iniciado no se le puede pasar por alto. Nos referimos, sin lugar a dudas, al amplio entramado de relaciones intertextuales que encontramos en ambas novelas con motivo de las lecturas que los personajes han hecho en un determinado momento, lecturas que son traídas a colación en el texto por el narrador o por otros personajes que no ven con buenos ojos la lectura de estos libros. Ya hemos tenido ocasión de comprobarlo con las citas anteriormente ofrecidas. En el caso de *Madame Bovary* es la madre de Carlos quien condena las lecturas que su nuera hace y quien se otorga el poder de ir a ver al librero para impedirle que le siga vendiendo libros. El escarnio que en el *Quijote* se toma contra las lecturas que han turbado el juicio de don Quijote es mucho mayor. En efecto, el lector es testigo, mediante una rica y detallada escena, de cómo el cura y el barbero, maese Nicolás, en compañía de la sobrina de don Quijote, que no ha parado de renegar de estas lecturas, deciden quemar, como si fueran obras heréticas que han emponzoñado el espíritu del bueno de don Quijote, la inmensa mayoría de libros que componen la biblioteca del hidalgo. Cervantes aprovecha la ocasión para criticar estos libros sirviéndose de las voces del cura y el barbero[26]. Se mencionan así no pocos títulos referentes a la *novela de caballerías*. El primero que se trae a colación son *Los cuatro libros del virtuoso caballero Amadis de Gaula*, libro que, si bien piensa el cura en quemarlo por ser el primero en el género y, por lo tanto, padre de los demás, el barbero, no siendo del mismo parecer al considerar el libro como el mejor de su género, logra salvarlo de la hoguera[27]:

---

[26] La crítica a este género bien se debió al espanto que nuestro autor sintió por los libros de caballerías. Tal desprecio o aborrecimiento, como él mismo lo califica en su prólogo, parece deberse a tres razones: para Cervantes, moralmente estos libros no enseñaban otra cosa que no fueran inmoralidades; desde un punto de vista lógico, además, sólo describen situaciones que en el ámbito de lo real resultan de lo más absurdo y fantasioso y, finalmente, en lo que se refiere a la cuestión estilística, era regla casi general que los libros estuvieran mal escritos.

[27] Evidentemente, Cervantes no sintió adversidad por todos los libros de caballerías que se habían hecho hasta el momento, aunque sí por su inmensa mayoría. Sin embargo, uno de ellos, que mucho había de gustar al escritor, y al público en general, es salvado por el barbero de la quema. Nos referimos al *Amadís de Gaula*, libro que, según nos dice Márquez Villanueva, había cautivado el espíritu de Cervantes. Así, el hecho de que maese Nicolás lo haya salvado, pese al primer juicio del cura, no resulta, en modo alguno, gratuito. Nos es imposible no tener

> "Y el primero que maese Nicolás le dio en las manos fue *Los cuatro de Amadís de Gaula* y dijo el cura:
> Parece cosa de misterio esta; porque, según he podido decir, este libro fue el primero de caballerías que se imprimió en España y todos los demás han tomado origen y principio de éste; y así, me parece que, como a dogmatizador de una secta tan mala, le debemos, sin excusa alguna, condenar al fuego.
> No, señor —dijo el barbero—; que también he oído decir que es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto; y así, como a único en su arte, se debe perdonar"[28].

No se salvarán, en cambio, títulos como *Las sergas del virtuoso caballero Esplandián*, el *Amadís de Grecia* (*Crónica del muy valiente y esforzado príncipe y caballero de la ardiente espada, Amadís de Grecia*), el titulado *Historia del invencible caballero don Olivante de Lanza*, *Florismante de Hircania*, de Melchor de Ortega, *El caballero Platir*, *El caballero de la Cruz*, el *Espejo de caballerías*, de Pedro López de Santa Catalina o *Don Belianís*, entre otros. Sí salvan, en cambio, a *Tirante el Blanco*, librado del duro castigo de la hoguera por el cura en esta ocasión, al considerarlo un "tesoro de contento"[29] y una "mina de pasatiempos"[30], llegando incluso a regalárselo al barbero para que lo lea en su casa.

Sin embargo, la reflexión literaria que en el *Quijote* se lleva a cabo no se queda aquí. Condenados los libros de caballerías, nuestros amigos el cura y el barbero continúan examinando la biblioteca de don Quijote. Descubren así los libros de poesías, pero éstos se salvan de la quema al ser considerados por ambos personajes como libros de entendimiento y sin perjuicio alguno. Se

---

en cuenta las esclarecedoras palabras de Márquez Villanueva cuando, sobre el *Quijote*, y sobre este punto del *Amadís de Gaula*, nos dice: "Así como supera con mucho la supuesta finalidad de discreditar a los tales libros de caballerías, el *Quijote* no deja en ningún momento de ser un libro transido de profunda comprensión y estima del *Amadís de Gaula*, flor de la fantasía medieval que había embriagado hasta el enloquecimiento a tantas generaciones y, desde luego también, a Miguel de Cervantes" (Márquez Villanueva, op. cit., pág. 592).

[28] Cervantes, op. cit., I/cap. VI/págs. 77-78.

[29] Cervantes, op. cit., I/cap. VI/pág. 83.

[30] Cervantes, op. cit., I/cap. VI/pág. 83.

mencionan así títulos como *La diana*, *Los libros de fortuna de amor* u otros como *El pastor de Iberia*, *Ninfas de Henares* y *Desengaños de celos*.

Como podemos fácilmente apreciar, entonces, don Quijote no ha quedado únicamente turbado por los libros de caballerías. La poesía lírica y amorosa también ha hecho que tenga una percepción del amor errónea. Idealiza el sentimiento e idealiza a la mujer amada, rasgo que será también compartido por Mme. Bovary, pervertida por sus lecturas románticas de novelas sentimentales.

Sólo nos gustaría terminar señalando, en lo que a la cuestión de la intertextualidad respecta en el *Quijote*, que su riqueza y complejidad llega hasta tal punto que es el propio Cervantes quien terminará citándose a sí mismo cuando hace mención de *La Galatea* y de su propio nombre. Con ello, Cervantes divulga su propia obra, y, sobre todo, otorga a su relato mayor sensación de realidad al confundirse el propio autor dentro de la novela, ya que el cura dice ser amigo suyo:

> "*La Galatea*, de Miguel de Cervantes, dijo el barbero.
> Muchos años ha que es amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención; propone algo y no concluye nada; es menester esperar la segunda parte que promete: quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega; y entre tanto que esto se ve, tenedle recluso en vuestra posada, señor compadre"[31].

Como vemos, pues, la complejidad del haz intertextual en la novela de Cervantes no puede dejar de sorprendernos, cuanto menos. En *Madame Bovary*, en cambio, la intertextualidad muy posiblemente no ocupa el lugar tan privilegiado ni tiene el protagonismo que en la obra cervantina ha tenido y, sin embargo, Flaubert no puede sustraerse a utilizar esta técnica para introducir algún comentario o visión personal del tipo de género que él pretende poner en tela de juicio. Hace así mención explícita de dos novelas bastante conocidas dentro del panorama literario francés del momento. Nos referimos a *Pablo y Virginia* y al *Genio del cristianismo*. La primera, de Bernardin de Saint Pierre y caracterizada por su sensibilidad prerromántica, y la segunda, de René de

[31] Cervantes, op. cit., I/cap. VI/pág. 86.

Chateaubriand, en la que el autor hace apología del cristianismo con objeto de demostrar que la religión cristiana es la más práctica, la más humana y la que más favorece la libertad:

> "Emma había leído *Pablo y Virginia* y había soñado con la casita de bambúes, con el negro Domingo, con el perro Fiel, pero sobre todo con la dulce amistad de algún hermanito, que subiera a buscar para ella frutas rojas a los grandes árboles, más altos que campanarios, o que corriera descalzo por la arena llevándole un nido de pájaros"[32].
> "Era durante la semana, algún resumen de Historia Sagrada o las *Conferencias* del abate Frayssinous, y los domingos a modo de recreo, pasajes del *Genio del Cristianismo.* ¡Cómo escuchó, las primeras veces, la lamentación sonora de las melancolías románticas que se repiten en todos los ecos de la tierra y la eternidad!"[33].

Estos son los dos ejemplos más claros de Flaubert en los que alude directamente a alguna novela. Los dos hacen referencia al romanticismo o al prerromanticismo, movimiento del que Flaubert intenta mostrar su fin, pero, lejos de hacerlo mediante la parodia, lo hará a través de la interiorización que Mme. Bovary hace de estas lecturas. Por ello, no hay crítica o análisis directo como en el *Quijote*, pero estas obras serán, cuanto menos, cuestionadas desde el momento en que hacen que el personaje principal del relato se vea envuelto en un mundo de ensoñación que poco a poco, y como ya tendremos ocasión de comprobar, lo va a ir alejando de la realidad.

Don Quijote y Mme. Bovary son dos personajes a los que la lectura les ha abierto las puertas de un mundo al que no pertenecen y que ni siquiera existe, pues, en el fondo, el mundo evocado por sus cabezas alimentadas por sus lecturas librescas no es otro que el mundo de la ficción. En los albores del siglo XVII hablar de caballería andante resulta de un anacronismo cómico, ya no sólo para el lector sino para los propios personajes que habitan la obra. En este sentido, los hay que se sorprenden y los hay que se mofan y tachan a don Quijote de loco. Son éstos la mayoría. Del mismo modo, en la sociedad de

---

[32] Flaubert: *Madame Bovary*, op. cit., pág. 112.

[33] Flaubert: *Madame Bovary*, op. cit., pág. 113.

mediados del siglo XIX, imbuida cada vez más por el positivismo y por el auge de la ciencia, o por la industrialización, y más concretamente, en una sociedad de mentalidad provinciana, el personaje de Emma va a ser visto en términos de alteridad. Sus anhelos de distinción y de pasión chocarán frontalmente con una sociedad costumbrista que, lejos de creer en ideales, cree en las imposiciones de la realidad más tangible. Emma rechaza esta sociedad y, sin embargo, no es consciente de que también pertenece a ella. Es víctima de un voraz deseo de superioridad que, a medida que se acreciente y cobre fuerza en el personaje, lo irá rebajando en la misma proporción a las bajezas más ínfimas de las que es capaz el ser humano: la mentira, el adulterio, el robo, la perdida de una dignidad no respetada, en última instancia. El mundo de ensoñación que ha creado Emma con sus lecturas es lo único que la hace distinta, pues, por lo demás, nada nos dice Flaubert acerca de que presente una belleza exuberante o sea de condición social noble. Es cierto que ha de tener un buen parecido, como, por ejemplo, se intuye en la escena en la que el marqués de Anvervilliers decide invitarla a la Vaubyessard al darse cuenta, cuando la ve, de que "tenía una bonita cintura y de que no saludaba como una campesina"[34]. Mucho más explícito es Rodolfo cuando se dispone a conquistar, como buen Don Juan, a Mme. Bovary, viendo en ella a una mujer bonita y de porte distinguido: "¡Es muy guapa! —se decía—; es muy guapa esa mujer del médico. ¡Hermosos dientes, ojos negros, lindo pie, y el porte de una parisina! ¿De dónde diablos habrá salido? ¿Dónde la habrá encontrado ese patán?"[35].

Desde luego, es muy cierto que en Tostes y, más tarde en Yonville, Mme. Bovary debió de ser una mujer que no pasaba desapercibida, pero hemos de reconocer que su encanto también se debe al arreglo que ella se procura malgastando el dinero de su marido para no escapar a los imperativos de la moda. Puede que se la confunda con una parisina, pero por el relato sabemos que Mme. Bovary anhela todo lo que París representa. Por ende, no es de extrañar que imite su moda, pero en el fondo ello no es más que la imitación de una señorita y, más tarde, señora de provincias.

Esta cotidianeidad de la que el personaje intenta escapar mediante la ensoñación o la locura por considerarla vulgar o poco noble, impropia de lo que el

---

[34] Flaubert: *Madame Bovary*, op. cit., pág. 123.
[35] Flaubert: *Madame Bovary*, op. cit., pág. 203.

personaje se cree de sí mismo, también resulta ser una característica definitoria de don Quijote, por lo que las coincidencias de ambos personajes se siguen perfilando y haciéndose más estrechas:

> "Don Quijote no era sino un hidalgo de aldea, destinado a una existencia monótona hasta el momento de concebir su loco proyecto caballeresco, al que debe la plenitud de su ser. La vuelta al estado de un Alonso Quijano le anula como personaje literario y con toda lógica acarrea su muerte"[36].

Resulta del mismo modo llamativo que nuestros dos personajes tengan dos formas distintas de llamarse. Don Quijote realmente se llama Alonso Quijano y Mme. Bovary[37] es Emma. Al casarse, ha adoptado el apellido del marido y así se la conoce a lo largo de casi todo el relato. Es más, en el caso de ambos personajes el nombre con el que precisamente entran en ese mundo de ensoñación al que tanto anhelan pertenecer se convertirá en el título mismo de la novela y ello no es, en modo alguno, gratuito. Mme. Bovary o don Quijote son personajes creados, modelados en función de una ficción literaria: la novela de caballerías o la novela sentimental. No es, pues, de extrañar que en sendos casos inspiren el título de las respectivas novelas epónimas.

El hecho de que aparezca su nombre en el título también viene a dar cuenta ya no sólo de la enorme relevancia que el personaje va a tener en la obra sino también de la soledad a la que desde el principio parece estar condenado, desde el momento en que todo le resulta distinto y adverso. En efecto, Mme. Bovary o don Quijote se van a definir como antagonismo de todo lo que les rodea, de las situaciones que viven y, sobre todo, de los personajes que los rodean. El ejemplo más claro de este antagonismo en la novela de Cervantes lo encontramos lógicamente en la inseparable pareja que componen don Quijote y Sancho

---

36 Márquez Villanueva, op. cit., pág. 596.

37 No olvidemos que el nombre y apellido de Carlos ha sido, en el capítulo I de la novela, objeto de mofa y ridículo entre sus compañeros: "súbitamente se armó un jaleo, que fue *in crescendo*, con gritos agudos (aullaban, ladraban, pataleaban, repetían a coro: *¡Charbovari! ¡Charbovari!*) que luego fue rodando en notas aisladas y calmándose a duras penas, resurgiendo a veces de pronto en algún banco donde estallaba aisladamente, como un petardo mal apagado, alguna risa ahogada" (Flaubert: *Madame Bovary*, op. cit., pág. 82).

Panza. El antagonismo es tan físico como psicológico. Así, si don Quijote es un hombre alto, delgaducho, capaz de privarse del alimento y de cabeza volátil y soñadora, Sancho podría definirse como "el campesino enraizado en la tierra manchega, definido por su panza, dominado por su voracidad primitiva, por su amor al vino, su rusticidad natural, las exigencias elementales de su cuerpo"[38]. En el ámbito material, don Quijote ha gastado prácticamente toda su fortuna para comprar libros que leer. Además, no pelea por materialismo sino por dar celebridad a su nombre y por hacerse digno con sus proezas del amor de la sin par Dulcinea. Sancho, en cambio, sirve a don Quijote como escudero con un propósito muy bien definido, ganar una ínsula que pueda gobernar. Su materialismo queda, pues, puesto de manifiesto. El resto de personajes que se van sucediendo —pastores, venteros, algún noble, el cura, el barbero, algún mancebo criado, bachilleres, arrieros, mujeres de la vida, entre un largo etcétera— hace que podamos decir, como bien hace Alborg, que "todos los seres de la novela poseen una realidad inmediata, conocida, concreta y asombrosamente antitética, que va desde las cosas inertes al variadísimo cuadro humano que puebla la novela"[39].

Esta misma idea será otra de las características fundamentales en *Madame Bovary*. Flaubert nos refleja al hombre de a pie, con sus defectos más que con sus virtudes. Rodolfo no es un Don Juan sino una caricatura del mismo, León no es un apuesto héroe romántico sino un jovencito más bien pusilánime que cree haberse enamorado de Mme. Bovary. Pero aplasta como una losa el realismo que desprenden personajes tan despreciables como Lleureux o como el propio Homais, el farmacéutico, y toda su familia, quizá la antítesis más clara y evidente de lo que simboliza Mme. Bovary. Si ella representa el apego al pasado, a lo sentimental, a lo romántico, en definitiva, Homais, boticario aburguesado que pretende sacar partido de cualquier circunstancia, representa la llegada de un tiempo moderno donde el cientificismo, el progreso y la industrialización se convierten en máximas inexorables para el hombre que pisa firme. Si el realismo ha conseguido acabar con el romanticismo, es lógico que

[38] Agustín Redondo: "La dimensión carnavalesca de Don Quijote y Sancho". En: Francisco Rico (dir.): *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001, pág. 317.

[39] Alborg, op. cit. pág. 161.

tras el suicidio de Emma y la muerte de Carlos, veamos con todo lujo de detalle el triunfo de Homais en Yonville. Pero dentro de esta cotidianeidad prosaica y gris, producto de la mediocridad humana, Carlos también es un pobre hombre más, el más pusilánime de cuantos han amado a Mme. Bovary, el que menos ha podido responder a las ansias de un gran amor, al dulce anhelo de la pasión, al placer que no se doblega al convencionalismo tirano. Carlos es, en efecto, un pobre estudiante mediocre, dirigido por todos, primero por su madre y, luego, por su esposa. Su mediocridad se hace incluso física cuando Flaubert se complace en describir cómo engorda una vez casado, cómo se separan sus ojos, por no hablar de la rudeza de sus modales. Llegados a este punto, podría parecer que sólo Mme. Bovary escapa a esta mediocridad que caracteriza al ser humano y, sin embargo, ello no es en absoluto cierto. Emma es tan partícipe de esta mediocridad como el resto: "Emma, Carlos, León y Rodolfo, Homais y Bournisien son gentes comunes y vulgares, normales, que constituyen nuestra sociedad, y tan lejos del monstruo como del héroe, personajes de la novela romántica"[40].

Podría decirse, pues, que la misma distancia que separa a don Quijote de ser un verdadero héroe caballeresco es la que aleja a Mme. Bovary de ser una verdadera heroína romántica y, sin embargo, héroe caballeresco o heroína romántica es lo que estos dos personajes, frustrados por un mundo con el que no se identifican y que no se identifica tampoco con ellos, pretenden ser. El objetivo, imposible de llevarse a cabo por la vía de lo real, toma una doble alternativa: el ámbito de la locura para don Quijote y el de la ensoñación para Mme. Bovary.

En su locura, don Quijote se lanza al mundo guiado por los ideales de nobles caballeros como Amadís o Palmerín. Como buen caballero, entonces, se propone deshacer entuertos y proteger a los más débiles y desfavorecidos con el propósito de honrar la institución caballeresca y de ser digno también de la mujer a la que él tiene por la más bella del mundo, la sin par Dulcinea del Toboso. Sin embargo, los diversos intentos en los que don Quijote pretenderá demostrar su valía como caballero resultarán fallidos y, en no pocas ocasiones, hasta ridículos. Recordemos, por ejemplo, la escena en la que don Quijote se

[40] Palacios, op. cit., pág. 52.

encuentra con un joven muchacho que está siendo azotado por su señor sin piedad alguna. Don Quijote interviene y pregunta por qué está siendo flagelado de semejante manera. El muchacho le responde que su amo lo está azotando por haberle pedido el sueldo que desde tanto tiempo su amo le debe. Don Quijote exige así a aquél que pague lo que le debe y el amo así se lo promete. Contento, pues, de su hazaña y fiándose de la palabra del villano, don Quijote se marcha, mientras que el amo villano, vista la ingenuidad por parte de quien ha actuado de juez en el litigio, sigue azotando al pobre muchacho que se arrepiente entre latigazo y latigazo de haberse encontrado con don Quijote. En otro momento, y ya en compañía de su escudero Sancho, don Quijote se enfrenta con unos gigantes que no son sino molinos de viento cuyas aspas terminan lanzándolo por los aires y dejándolo maltrecho en el suelo. Acto seguido, y para justificar su culpa ante Sancho, dice que los gigantes se han convertido en molinos de viento por obra de unos encantadores. El recurso al encantamiento por parte de un mago que, según don Quijote, dice tenerle ojeriza va a ser harto recurrente, de hecho, para justificar la retahíla de derrotas de las que nuestro caballero andante, el de la Triste Figura, va a ser víctima. Recordemos, por ejemplo, también, cómo don Quijote, en sueños, destroza unos cueros de vino tomándolos por enemigos que lo asedian. Es, en definitiva, como si su sed de aventuras le hiciera confundir realidad y fantasía hasta el punto de enajenarse de la realidad en la libertad que le otorga la locura. Como un loco es visto, de hecho, por los demás, por lo que, aquel que se pretende héroe admirado termina siendo sólo un pobre loco burlado y devuelto a su casa ya en los últimos capítulos de la primera parte, encerrado en una jaula y transportado en un carro de bueyes[41].

Un proceso muy similar encontramos en *Madame Bovary.* Emma, a lo largo de todo el relato, pero especialmente desde que ha tomado contacto con el mundo aristócrata de la Vaubeyssard, con su lujo y sus bailes de salón, parece vivir su-

[41] Aunque don Quijote afirma no haber leído nada acerca de que a los caballeros andantes se les traslade de esta manera, a él le resulta harto incómodo y puede que no sin razón, pues, al margen de las burlas que va a recibir, existen testimonios en la literatura caballeresca que nos invitan a pensar que el caballero transportado en una carreta sufrirá la ignominia pública y será humillado como caballero. En la Literatura Francesa Medieval contamos con un claro ejemplo, *Le chevalier de la charrette*, de Chrétien de Troyes.

mida en un mundo de ensoñación en el que ella se erige como una refinada dama capaz de suscitar pasiones como las que ha leído en sus libros de antaño. Así se pone de manifiesto, por ejemplo, cuando, habiendo ya empezado su relación con Rodolfo y estando en el punto climático de la misma, sueña, transportada por el mundo de su fantasía, que se escapa con su amante a otro país, a un lugar que, como vamos tener ocasión de ver, nos recuerda los parajes umbríos, melancólicos e idóneos para el secreto que pueblan los relatos románticos:

> "Emma no dormía, parecía estar dormida; y mientras que él se amodorraba a su lado, ella se despertaba con otros sueños. Al galope de cuatro caballos, era transportada desde hacía ya ocho días hacia un país nuevo, de donde no volverían más. Caminaban, caminaban, con los brazos entrelazados, sin hablar. A menudo, desde lo alto de una montaña, divisaba de pronto una ciudad espléndida con cúpulas, puentes, bosques de limoneros y catedrales de mármol blanco, cuyos campanarios agudos albergaban nidos de cigüeñas. Caminaban al paso a causa de las grandes losas y había en el suelo ramos de flores que les ofrecían mujeres vestidas con corpiño rojo. El tañido de las campanas y los relinchos de los mulos se confundían con el murmullo de las guitarras y el ruido de las fuentes, cuyo vapor ascendente refrescaba pilas de frutas, dispuestas en pirámide al pie de las estatuas pálidas, que sonreían bajo los surtidores de agua. Y después, una tarde, llegaban a un pueblo de pescadores, donde se secaban al aire redes oscuras tendidas a lo largo del acantilado y de las chabolas. Allí es donde se quedarían a vivir; habitarían una casa baja, de tejado plano, a la sombra de una palmera, en el fondo de un golfo, a orilla del mar. Se pasearían en góndola, se columpiarían en hamaca; y su existencia sería fácil y holgada como sus vestidos de seda, toda cálida y estrechada como las noches suaves que contemplarían. En este tiempo, en la inmensidad de este porvenir que ella se hacía representar, nada de particular surgía; los días, todos magníficos, se parecían como olas; y aquello se columpiaba en el horizonte, infinito, armonioso, azulado e inundado de sol"[42].

[42] Flaubert: *Madame Bovary*, op. cit., pág. 265.

Este mundo de ensoñación la conduce inexorablemente a una vorágine de pasiones adúlteras, primero con Rodolfo y, después, con el joven León, con quien ya había tenido un ligero coqueteo la primera vez que lo conoció en Yonville. Pero el exceso de imaginación y la incapacidad de reflexión intelectual hacen que Mme. Bovary esté continuamente movida por la pasión del sentimiento, por el deseo de algo inasible, de estar en otro sitio y de ser otra, como hemos tenido ocasión de comprobar con la extensa, pero necesaria cita que hemos ofrecido con anterioridad. Sin embargo, esta ensoñación ligada a una acusada incapacidad de reflexión, rasgo que podríamos decir que comparte con don Quijote, la conducen ya no sólo al pecado de la pasión adúltera sino al mayor de los despilfarros y a la más gratuita de las extravagancias. Mme. Bovary se convierte en una consumidora incontrolada e incontrolable en manos de Lleureux, hasta el punto de quedarse completamente arruinada, ruina que, sin duda alguna, la baja de sus elevados ideales hasta el punto de ponerla bajo tierra con el suicidio. En efecto, Emma se envenena con el arsénico que ha descubierto en la farmacia de Homais, pero ni siquiera Flaubert concede a esta escena el gusto romántico que se podría esperar. El autor, antes bien, disecciona y describe con minucia los efectos que va causando el veneno en el cuerpo de Emma hasta que exhala su último aliento. Las grandezas de Emma la han degradado hasta lo más ínfimo, del mismo modo que las grandezas de nuestro hidalgo lo ridiculizan hasta límites insospechados, pero en este proceso de degradación progresivo existe una diferencia fundamental entre *Don Quijote* y *Madame Bovary*. En efecto, aunque ambos personajes mueren, don Quijote lo hace de manera natural, mientras que, como ya sabemos, Emma se suicida. La diferencia no es gratuita. Emma no ha llegado a arrepentirse de un modo de vida alimentado por su saber libresco. De haber podido seguir manteniendo su farsa, su ensoñación, lo hubiera hecho, pero ya no hay dinero, ni tampoco hay amantes. Emma no ha sabido o no ha querido comprender la lección, y cuando se desvanece sin haber podido superar las convenciones sociales de la medianía, es absorbida por ésta mediante su atroz suicidio. Don Quijote, en cambio, al final de la segunda parte, comprende cuál ha sido su error, tomar por realidad lo que solamente era ficción, y termina así por aborrecer los libros de caballerías[43] tras haber recuperado la cordura.

---

[43] Así se desprende, por ejemplo, cuando, haciendo testamento, anula los bienes que deja para su sobrina en caso de que la joven guste casarse con un amante de los libros de

Las concomitancias hasta ahora vistas no son pocas, dejando al margen la diferencia anteriormente reseñada, pero existe una similitud más que, de nuevo, acerca don Quijote a Mme. Bovary, la idealización de las personas a las que aman, su imposibilidad de ver lo que realmente son, personajes que están muy por debajo de lo que, en principio, suponen sus expectativas. Flaubert y Cervantes destacan así una vez más por subrayar la ceguera de sus protagonistas, producto de la fantasía en el caso de Mme. Bovary y de la locura en don Quijote. Tamaña e interesante coincidencia bien merece una reflexión más dilatada por nuestra parte.

En efecto, casi desde el principio de la primera parte del *Quijote* el narrador nos informa de que nuestro caballero andante se halla perdidamente enamorado de una dama a la que llama Dulcinea del Toboso por ser éste su lugar de origen. La ve como una mujer perfecta, culmen de belleza y de buenas maneras, de buen linaje y gran discreción. Por ello, incluso, se ha llegado a enamorar de ella sin haberla visto jamás. Veamos, pues, algunos de los calificativos que de Dulcinea del Toboso nos dice don Quijote:

> "Todo el mundo se tenga, si todo el mundo no confiesa que no hay en el mundo todo doncella más hermosa que la emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso"[44].
>
> "dos son las cosas que incitan a amar más que otras, que son la mucha hermosura y la buena fama, y estas dos cosas se hallan consumadamente en Dulcinea, porque en ser hermosa ninguna la iguala,

caballerías y en su imprecación de que si los allí presentes encuentran alguna vez al autor de la segunda parte del *Quijote*, le pidan disculpas por haber sido el alimento de tamaños disparates: "es mi voluntad que si Antonia Quijana quiere casarse, se case con hombre de quien primero se haya hecho información que no sabe qué cosas sean los libros de caballerías, y en caso que si averiguare que lo sabe, y, con todo eso, mi sobrina quisiere casarse con él, y se casare, pierda todo lo que le he mandado, lo cual puedan mis albaceas distribuir en obras pías, a su voluntad. Item, suplico a los dichos señores que si la buena suerte los trujere a conocer al autor que dicen que compuso una historia que anda por ahí con el título de *Segunda parte de las hazañas de Don Quijote de la Mancha*, de mi parte le pidan, cuan encarecidamente se pueda, perdone la ocasión que sin yo pensarlo le di de haber escrito tantos y tan grandes disparates como en ella escribe; porque parto de esta vida con escrúpulo de haberle dado motivo para escribirlos" (Cervantes, op. cit., II/cap. LII/págs. 1220-1221).

[44] Cervantes, op. cit., I/cap. IV/pág. 68.

> y en la buena fama, pocas le llegan. Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y pintándola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad, y ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia, ni otra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina'"[45].

Sin embargo, y como todos bien sabemos, Dulcinea no es Dulcinea sino una pobre fregatriz, de nombre Aldonza Lorenzo, antítesis de la idealización que de su físico y su persona tiene don Quijote. De hecho, la buena de Aldonza Lorenzo no es sino una humilde labradora, de modales toscos y un físico a la par de su carácter.

A Mme. Bovary le ocurre un proceso muy similar, pues en su ansia de amar, de vivir una pasión que escapa a la norma, no sabe ver lo que sus amantes son realmente: Rodolfo, un hombre que empieza a entrar en años y hace gala, para conquistarla, de un donjuanismo caduco del que una mujer algo más avispada no habría tardado mucho en percatarse, y León, pese a lo que su nombre pueda simbolizar, no es sino un pobre estudiante cobarde que descubre el amor con Mme. Bovary sin llegar a amarla. Toma la literatura y el espectáculo para acercarse a su corazón como elementos que tiene en común con ella, pero cuando Mme. Bovary, desesperada ante su ruina, le pide ayuda, León demuestra ser un verdadero pusilánime. Posteriormente, ya muerta Mme. Bovary, el hecho de que el joven se case con una señorita que debe responder a los gustos de su madre, así lo pone de manifiesto. En cuanto a Rodolfo, su desidealización también se materializa cuando, dentro de la misma escena en la que Mme. Bovary intenta conseguir, por todos los medios posibles, dinero para salvarse de la ruina y de la vergüenza de ver cómo todos sus bienes son subastados públicamente, acude a la Huchette para implorarle a Rodolfo que le deje el dinero, pero éste se desentiende del tema con el mayor de los cinismos, diciéndole que no lo tiene. Es en ese momento cuando Emma comprende la ruindad de su amante y, con no poca dureza, le dice:

---

[45] Cervantes, op. cit., I/cap. XXV/pág. 285.

> "No los tienes... Debería haberme ahorrado esta última vergüenza. ¡Nunca me has querido! ¡Eres como los otros!. Emma se traicionaba, se perdía.
> Rodoldo la interrumpió, afirmando que él mismo se encontraba apurado de dinero.
> ¡Ah!, ¡te comprendo! —dijo Emma— ¡Sí, muchísimo!"[46].

Pero la desidealización y la ruindad de los dos amantes de Emma aún se hace más patente cuando el narrador nos cuenta cómo, ya muerta Mme. Bovary,

> "Rodolfo, que para distraerse había pateado el bosque todo el día, dormía tranquilamente en su castillo, y León, allá lejos dormía igualmente.
> Había otro, que a aquella hora no dormía.
> Sobre la fosa, entre los abetos, un muchacho lloraba arrodillado, y su pecho, desecho en sollozos, jadeaba en la sombra bajo el agobio de una pena inmensa más dulce que la luna y más insoportable que la noche"[47].

Como se desprende de esta última cita, el único amor que ha quedado latente es el de este joven que, según se nos dice unas líneas más abajo, no es otro que el adolescente Justino, el pobre muchacho que espiaba a Mme. Bovary mientras ella soltaba su morena cabellera y dejaba deslizar sus rizos por los hombros. El amor que ha prevalecido, entonces, es un amor adolescente, ingenuo de la vida, y, sobre todo, un amor idealista, tan idealista e ingenuo como las pasiones que Mme. Bovary tanto anhelaba vivir y creía estar viviendo, hasta que el peso de la opresora realidad le abre los ojos y la despierta para dormirla hasta la eternidad.

A modo de conclusión, y como hemos tenido ocasión de comprobar, Mme. Bovary y don Quijote de la Mancha son dos héroes que se han visto pervertidos por las lecturas que han hecho. Podemos decir que ello prácticamente

[46] Flaubert: *Madame Bovary*, op. cit., pág. 374.
[47] Flaubert: *Madame Bovary*, op. cit., pág. 401.

los convierte en personajes de ficción dentro de la obra literaria en la que se encuadran, en personajes desajustados en el contexto que les toca vivir.

Prácticamente son símbolos llevados al extremo de modas literarias anteriores: en el caso de don Quijote la novela de caballerías y en el de Mme. Bovary la novela de corte sentimental y romántico. El carácter extremista con el que ambos personajes se afanan por vivir su mundo al margen de la realidad los conduce, indudablemente, a vivir un mundo paralelo, el de la locura para don Quijote y el de la fantasía y la ensoñación para Mme. Bovary. Ello los individualiza hasta el punto de oponerlos frontalmente a la realidad en la que viven. Esta oposición entre los protagonistas de sendos relatos y la realidad circundante en la que se encuentran asentados el resto de personajes es, en el fondo, producto de la voluntad de Cervantes y Flaubert por contraponer dos modas literarias, criticando y destruyendo aquella que pertenece al pasado: en el caso de Cervantes, la novela de caballerías y en el de Flaubert, la novela romántica. Son obras que contienen, pues, la destrucción de un género literario. De ahí que la relación de intertextualidad en ambos casos, y especialmente en el *Quijote*, sea uno de los rasgos más relevantes de ambas novelas. La lectura de estos libros ha pervertido el carácter de don Quijote y Mme. Bovary sumergiéndolos en una vorágine de acontecimientos que acabarán por destruirlos en tanto que personajes literarios, momento que además, y como es evidente, se corresponde con el final de la novela.

Sin embargo, y como igualmente hemos tenido ocasión de comprobar, subyace una diferencia vital entre ambos relatos en lo que concierne a la muerte del héroe. En efecto, Mme. Bovary muere de forma trágica, suicidándose, pues ha sido incapaz de ver el error cometido a la hora de haber tomado como realidad aquello que sólo era ficción. Don Quijote, en cambio, ha sido capaz de recuperar la cordura al comprender el error cometido hasta el punto de aborrecer, ya al final de sus días, los libros de caballerías. Don Quijote muere así de forma natural y, por supuesto, en gracia con Dios.

Pese a esta diferencia que se hace patente en el destino final del héroe en ambos relatos, hemos visto que son muchas las concomitancias que subyacen entre los protagonistas de *Don Quijote de la Mancha* y *Madame Bovary*: por ejemplo, su mundo de locura y fantasía, su desarraigo, sus delirios de superioridad, el desprecio por lo cotidiano y lo mundano, su idealización desmesurada del sentimiento amoroso y de la persona amada y, en general, su incapacidad absoluta para ver

las cosas como realmente son. Evidentemente, estas y otras tantas concomitancias de las que hemos intentado, con mayor o menor profundidad, dar cuenta en este trabajo no son, en absoluto, producto del azar, sino más bien de la influencia que Cervantes ejerció en el autor francés, influencia de la que empezábamos dando cuenta al comienzo de este estudio. Pero, al margen de todas estas coincidencias, subyace una mucho mayor, tal vez al margen de la voluntad de sus propios escritores y es que, en el fondo, *Madame Bovary* es para las letras francesas lo que para las letras hispánicas es *Don Quijote de la Mancha*, la gran novela con la que se inaugura el género en su concepción moderna. *Don Quijote* y *Madame Bovary* son, pues, dos grandes hitos de la novela en la literatura universal. Por sí solas han suscitado ríos de tinta con los no pocos estudios literarios que se han realizado, pero, juntas es inevitable que también hayan suscitado el interés de la crítica, interés que, sin duda alguna, seguirá siendo fructífero a lo largo del tiempo por el rico potencial comparativo que ofrece. Desde que Vargas Llosa calificara a Mme. Bovary como un Quijote con faldas es evidente que aún queda mucho por decir sobre estos dos grandes hitos de la novela moderna.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE BELLVER, Joaquín: *Cómo se escribió el 'Quijote': la técnica y el estilo de Cervantes*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 2003.

ALBORG, José Luis: "El Quijote". En: José Luis Alborg: *Historia de la literatura española*. Madrid: Gredos, 1966, págs. 127-190.

ALLEN, John Jay: *Don Quijote en el arte y en el pensamiento de Occidente*. Madrid: Cátedra, 2004.

ALVAR, Carlos et al.: *Breve Historia de la Literatura Española*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista: *Don Quijote como forma de vida*. Valencia: Fundación Juan March y Editorial Castalia, 1976.

BALBÍN LUCAS, Rafael de: "Lo trágico y lo cómico mezclado (nota al capítulo XXXV de la primera parte del Quijote)". En: Francisco Sánchez Castañer (ed.): *Homenaje a Cervantes*. Valencia: Editorial Mediterráneo, 1950, Vol. I, págs. 311-320.

BANDERA, Cesáreo: "Cervantes frente a Don Quijote. Violenta simetría entre realidad y ficción". En: *Modern Language Notes* 89 (1974), págs. 159-172.

BOPP, Léon: *Commentaire de Madame Bovary.* Neuchâtel: La Baconnière, 1950.

BRUNEL, Pierre et al.: *Histoire de la Littérature Française. XIX[e] siècle.* París: Bordas, 1972.

CASTEX, Pierre-Georges: *Histoire de la littérature française.* París: Hachette, 1974.

CASTRO, Américo: *El pensamiento de Cervantes.* Barcelona: Noguer, 1925.

CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha.* Barcelona: Instituto Cervantes/Crítica, 1998 (edición dirigida por Francisco Rico).

DÍAZ MARTÍN, José Enrique: *Cervantes y la magia en el 'Quijote' de 1605.* Málaga: Universidad de Málaga, 2003.

DUMESNIL, René: *Madame Bovary: étude et analyse.* París: Mellotée, 1958.

FLAUBERT, Gustave: *Correspondances.* París: Gallimard, Tomos I y II, 1973.

——: *Madame Bovary.* Madrid: Cátedra, 1993, edición y traducción de Germán Palacios.

FREDMORE, Richard L.: *El mundo del 'Quijote'.* Madrid: Ínsula, 1958.

GAULTIER, Jean de: *Le Bovarysme.* París: Mercure de France, 1902.

GOTHOT-MERSCH, Claudine: *La genèse de Mme. Bovary.* Ginebra: Slatkine, 1966.

HAMON, Philippe y ROGER-VASSELIN, Denis (dirs.): *Le Robert des grands écrivains.* París: Dictionnaires Le Robert, 2000.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco: "La aventura frustrada. Don Quijote como caballero aventurero". En: *Anales Cervantinos* 3 (1953), págs. 161-214.

MADARIAGA, Salvador de: *Guía del lector del 'Quijote'. Ensayo psicológico sobre el 'Quijote'.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1943.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco: "Cervantes". En: AA. VV.: *Historia de la Literatura Española.* Madrid: Cátedra, 1990, págs. 579-607.

MORÓN ARROYO, Ciriaco: *Nuevas meditaciones del Quijote.* Madrid: Gredos, 1976.

ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote.* Madrid: Rodeo, 1956.

PARKER, Alexander A.: "El concepto de verdad en el *Quijote*". En: *Revista de Filología Española* 32 (1948), págs. 287-305.

PRADO BIEZMA, Javier del: “Siglo XIX: la narración”. En: Javier del Prado Biezma (coord.): *Historia de la Literatura Francesa.* Madrid: Cátedra, 1993, págs. 791-926.

REBERSAT, Jacques: “Réalisme et réalité dans le Don *Quichotte*”. En: *Europe* nº 121-122 (1956), págs. 35-43.

REDONDO, Agustín: “La dimensión carnavalesca de Don Quijote y Sancho”. En: Francisco Rico (dir.): *Historia y crítica de la literatura española.* Barcelona: Editorial Crítica, 2001, págs. 316-321.

RINCÉ, Dominique: *La littérature française du XIXe siècle.* París: PUF/Le livre de Poche, 1978.

ROUSSET, Jean: “Madame Bovary ou «le livre sur rien»”. En: *Forme et signification.* París: José Cortí, 1982.

SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico: “El sentido cervantino del ataque contra los libros de caballería”. En: *Anales Cervantinos* 5 (1955-6), págs. 19-40.

TRILLING, Lionel: “Manners, Morals and the Novel”. En: *The liberal imagination.* Nueva York: Viking Press, 1950, págs. 189-225.

VARGAS LLOSA, Mario: *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary.* Madrid: Taurus, 1975.

DON QUICHOTTE EN SUDBURY. OBSERVACIONES SOBRE UNA REPRESENTACIÓN TEATRAL EN UNA COMUNIDAD FRANCO-ONTARIANA

María Teresa PISA CAÑETE
Universidad de Castilla-La Mancha

1. INTRODUCCIÓN

Del 17 al 27 de noviembre de 2004[1] *Don Quichotte*[2] de Jean-Pierre Ronfard fue representada en el *Théâtre du Nouvel Ontario* (*TNO*) (Sudbury, Ontario)[3]. Ésta había sido la obra elegida para la tradicional representación comunitaria de cada temporada. La característica de este tipo de puesta en escena es que

---

[1] Asistí a dicha representación el día 25 de noviembre de 2004. La elaboración del presente estudio no hubiera sido posible sin la ayuda de Hélène Dallaire, directora de la representación, y de Lise Lalonde, coordinadora de las actividades del *Théâtre du Nouvel Ontario*, que tuvieron la amabilidad de facilitarme una copia de la obra de teatro.

[2] A partir de ahora distinguiremos *Don Quichotte*, obra de teatro escrita por Jean-Pierre Ronfard, de Don Quichotte, personaje de dicha obra, y de *Don Quijote de la Mancha*, obra de Miguel de Cervantes, así como de don Quijote, personaje de esta novela.

[3] La obra fue puesta en escena por primera vez el 6 de noviembre de 1984 en el *Théâtre du Trident* (Québec), y el texto fue editado un año después. Todas las referencias a la obra de Ronfard pertenecen a Jean-Pierre Ronfard: *Don Quichotte*. Québec: Leméac, 1985.

los actores no son profesionales sino aficionados y para algunos de ellos (como el actor que encarnaba a Don Quichotte) ésta era su primera actuación[4].

La apuesta por nuevas formas de hacer teatro es lo que ha marcado al *TNO* desde su creación. Fue fundado en 1970 por un grupo de jóvenes universitarios defensores del teatro como plataforma de reivindicación cultural en el Ontario francés. Introducen las creaciones colectivas, en las que los actores son a la vez autores, productores y directores de las obras, y pretenden llevar a escena su realidad más inmediata, así como expresarla a través de su variante de la lengua francesa, el franco-ontariano[5]. La puesta en escena de *Don Quichotte* por el *TNO* pone de manifiesto que el objetivo de que la comunidad participe en el teatro sigue presente hoy en día.

2. EL PAPEL DEL AUTOR EN EL TEATRO CANADIENSE

El hecho de que Jean-Pierre Ronfard (1929-2003) preste su rostro al dibujo animado que da la bienvenida a los usuarios de la página electrónica del *Nouveau Théâtre Expérimental*[6], es signo inequívoco del gran papel que este dramaturgo desempeñó dentro del teatro canadiense moderno. Aunque de origen francés, desarrolló casi toda su carrera teatral en Canadá. En 1975 fue cofundador del *Théâtre Expérimental de Montréal*, el cual, después de una reorganización interna, pasó a llamarse *Nouveau Théâtre Expérimental* en 1979. Dos años más tarde esta compañía junto con otras dos (*Carbone 14 y Omnibus*) se asociaron bajo el nombre de *Espace Libre*[7]. Los ideales fundadores

---

[4] Según una conversación mantenida con el actor, después de la representación del día 25 de noviembre de 2004.

[5] Después de la *Revolución Tranquila*, que tuvo lugar en Québec en los años 60 y que supuso una cierta independencia política y cultural de esta región, las demás comunidades franco-canadienses tuvieron la necesidad de reformular su identidad, siendo la cultura una vía fundamental de este proceso. Así, la defensa de su lengua y la cultura franco-ontariana llevada a cabo por el *TNO* fue pionera en su época y a la vez muy significativa. Michel Rodrigue: "1970-1975 – Une nouvelle vision: la création collective". En: Guy Gaudreau (ed.): *Le Théâtre du Nouvel Ontario. 20 ans*. Sudbury: Édition *TNO*, 1991, págs. 13-27.

[6] www.nte.qc.ca.

[7] La dirección de la página web de esta agrupación teatral es: www.espacelibre.qc.ca.

de esta asociación siguen vigentes todavía hoy: la renovación del arte teatral y la redacción y puesta en escena de obras propias.

En 1999 recibió el premio Denise-Pelletier, la más alta distinción dentro de las artes escénicas que otorga el gobierno de Québec. Entre sus obras hay creaciones (*Cinquante, Corps à corps*) y adaptaciones (*Don Quichotte, Lear, Médée*), las cuales él mismo escribía y dirigía. Ronfard vivió en Francia una serie de reivindicaciones dentro del teatro que determinaron su concepción de este arte[8]. Allí, después de la Segunda Guerra Mundial, surge una nueva forma de concebir el teatro: "un théatre public" que piensa, innova, provoca e intenta dar cuenta del mundo o tener un efecto sobre él, frente a "un théâtre privé", que entretiene o ayuda a digerir la realidad[9].

Los acontecimientos de mayo del 68, con su rechazo a la cultura burguesa, también influyeron en el mundo de la escena[10]. Jean-Pierre Ronfard estaba entonces en París. Allí experimentó el teatro en la calle y las representaciones colectivas, que marcaron su manera de concebir el teatro. Para él el teatro debe ser un vehículo de la libertad y un factor de acción social.

3. *DON QUICHOTTE*. VIVIR UNA ILUSIÓN Y LA ILUSIÓN DRAMÁTICA

Esta adaptación de la obra de Cervantes presenta una reflexión sobre un elemento que ha preocupado a dramaturgos y teóricos teatrales desde la antigüedad clásica: la ilusión dramática. *Don Quichotte* sirve a Ronfard para establecer un paralelismo entre la toma de conciencia de la realidad que vive el personaje y también el público. Es decir, si la percepción de la realidad de Don Quichotte (afectada por los libros de caballería) se va normalizando a lo largo de la representación, ciertos elementos de la puesta en escena pretenden romper la ilusión dramática del espectador y recordarle que asiste a una obra de teatro. Desarrollaremos este tema más adelante al hablar del teatro dentro del teatro.

---

[8] Ronfard inmigró a Canadá en 1960. Antes fue profesor de francés, latín y griego en Francia, Grecia, Portugal y Austria y trabajó en una compañía de teatro en Argelia.

[9] Jean-Pierre Ryngaert: *Lire le théâtre contemporain*. París: Dunod, 1993, pág. 30.

[10] Ibíd. pág. 36.

Ronfard, por una parte, quiere dejar muy claro al espectador que asiste a una obra de teatro y, por otra parte, introduce modificaciones con respecto a la novela cuyo objetivo es hacer más comprensible para el público el mundo de la representación. Consideramos que esta actitud corresponde al doble juego de la ilusión del que habla Patrice Pavis y que, según este autor, está presente en todo teatro que no se niega a sí mismo sino que muestra un equilibrio entre los efectos de realidad y de irrealidad. Pavis añade: "L'illusion présuppose le sentiment de savoir que ce que nous voyons au théâtre n'est qu'une représentation."[11] A continuación comentaremos las modificaciones que Ronfard introduce en su obra.

4. MOTIVACIONES DE LA ADAPTACIÓN

La obra de teatro *Don Quichotte* no está compuesta de actos sino de escenas (un total de veinte) y consta de un entreacto entre las escenas octava y novena[12]. Seguidamente y con el objetivo de hacer más comprensible el análisis de la obra, presentamos un resumen de la misma: se levanta el telón y los parientes y conocidos[13] de Monsieur Quijano temen que se haya marchado, convencido de ser un caballero andante. Esta hipótesis es confirmada por las palabras de la granjera Aldonza Lorenzo, a quien Monsieur Quijano fue a visitar antes de abandonar el pueblo. Aldonza no entendía las palabras de Monsieur Quijano "Dulcinée du Toboso" (Escena I[14]). Monsieur Quijano

---

[11] Patrice Pavis: *Dictionnaire du Théâtre*. París: Éditions sociales, 1980, pág. 210.

[12] En la puesta en escena por el *TNO* hubo acompañamiento musical durante el entreacto. El actor que encarnaba a Sancho tocaba la guitarra y cantaba junto a otros actores. El público podía permanecer en la sala o salir.

[13] Ronfard cambia el nombre o la función de algunos personajes con respecto a la obra de Cervantes. Si en Cervantes Nicolás es el barbero que acompaña al cura (I/cap. V/pág. 74), en Ronfard Nicolas es un sirviente de la casa de Monsieur Quijano y, mientras que en Cervantes Sansón Carrasco es un bachiller (II/cap. III/pág. 647), en Ronfard el Docteur Samson Carrasco es el compañero de Le curé. Todas las referencias a la obra de Cervantes pertenecen a esta edición: Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha* (ed. dir. por F. Rico). Barcelona: Crítica (Instituto Cervantes), 1998.

[14] Escena I: 'Disparition de Monsieur Quichotte'. A partir de ahora señalaremos al lado del título de cada escena de la obra de Ronfard el fragmento o fragmentos de la novela de Cervantes recogidos en la adaptación teatral. Si no se indica ninguna referencia a la obra de Cervantes, como en este caso, quiere decir que la escena es una invención del autor francocanadiense.

abandona la llanura[15] y se denomina a sí mismo Don Quichotte de la Manche (Escena II[16]). Su primer objetivo es ser armado caballero andante, hecho que tiene lugar en un albergue (Escena III[17]). Después de dos aventuras (Escenas IV y V[18]) vuelve a su casa, donde le dicen que un enemigo ha hecho desaparecer sus libros (Escena VI[19]). Entonces conoce a Sancho Panza, a quien convence para que sea su escudero a cambio del gobierno de una isla (Escena VII[20]). Don Quichotte reinicia su camino acompañado de Sancho. Juntos viven una serie de aventuras y encuentran a otros personajes (Escenas VIII, IX, X y XII[21]). Por otro lado, Don Quichotte sufre una locura de amor y quiere demostrar a Dulcinée el amor que siente por ella y la crueldad de sus desdenes. Así, pide a Sancho que sea el mensajero de una carta de amor (Escena XIII[22]) mientras él espera en las montañas (Escena XIV[23]). Cuando Sancho llega a la llanura, los parientes y conocidos de Monsieur Quijano temen por su salud e idean un plan para hacer que regrese; esto es que la princesa Micomicona necesita los servicios de Don Quichotte (Escena XVI[24]). Sancho cumple con su misión y va

---

[15] El lugar de residencia de Don Quichotte a veces es nombrado "plaine". Por esto, cuando hablamos de la llanura, nos referimos al pueblo de Don Quichotte, Sancho, Aldonza Lorenzo y los parientes y amigos, pues todos estos personajes viven allí.

[16] Ronfard: Escena II, 'Première sortie de Don Quichotte' > Cervantes: I/cap. II/pág. 46-48.

[17] Ronfard: Escena III, 'L'auberge' > Cervantes: I/cap. II/pág. 48-50; I/cap. III/pág. 56-60.

[18] Ronfard: Escena IV, 'Le maître et l'esclave' > Cervantes: I/cap. IV/pág. 63-67. Ronfard: Escena V, 'Les pique-niqueurs' > Cervantes: I/cap. IV/pág. 67-69.

[19] Ronfard: Escena VI, 'L'autodafé' > Cervantes: I/cap. V/pág. 74; I/cap. VI/pág. 77-79; I/cap. V/pág. 75-76; I/cap. VIII/pág. 90.

[20] Ronfard: Escena VII, 'Sancho Panza' > Cervantes: I/cap. VII/pág. 91-94.

[21] Ronfard: Escena VIII, 'Les moulins à vent' > Cervantes: I/cap. VIII/pág. 94-96. Ronfard: Escena IX, 'Ginès de Passamont' > Cervantes: I/cap. XXII/pág. 241-246. Ronfard: Escena X, 'Les comédiens' > Cervantes: II/cap. XI/pág. 713-714. Ronfard: Escena XII, 'La belle Marcelle' > Cervantes: I/cap. XIV/pág. 286-290.

[22] Ronfard: Escena XIII, 'L'ambassade de Sancho' > Cervantes: I/cap. XXV/pág. 286-290.

[23] Ronfard: Escena XIV, 'La folie de Don Quichotte' > Cervantes: I/cap. XXVI/pág. 292-293.

[24] Ronfard: Escena XVI, 'Sancho dans la plaine' > Cervantes: I/cap. XXVI/pág. 298-299; I/cap. XXIX/pág. 335-336.

al encuentro de Aldonza Lorenzo (Escena XVII[25]) y también lleva al séquito ficticio de la princesa (integrado por los parientes de Monsieur Quijano y unos cómicos) ante Don Quichotte (Escena XVIII[26]). Sin embargo, éste no responde; está abatido y distraído. Al final es conducido a su casa.

La penúltima escena (Escena XIX[27]) rompe la continuidad de la acción. Un personaje que protagonizó una aventura anterior se presenta ahora como el director de un teatrillo de figuras de papel y da a entender al público que lo que han visto hasta entonces ha sido su función de marionetas. Él da paso a la última escena (XX[28]) en la que Don Quichotte habla directamente a los espectadores renunciando a sus ideales de caballería y a su concepción del mundo. La visión de la realidad provoca su muerte.

La extensión de la novela de Cervantes obligó a Ronfard a seleccionar algunos episodios para su adaptación teatral. Es inevitable preguntarse por los factores que motivaron esa selección. Cuatro son los elementos que se entrelazan a lo largo de las escenas y que dan cohesión a la obra: a) la esencia de la trama cervantina; b) la caracterización de Don Quichotte: caballero andante y enamorado de Dulcinée; c) una defensa de la libertad; y d) el teatro dentro del teatro.

a) La esencia de la trama cervantina

Ciertos episodios son de elección obligatoria para mantener la base argumental de la historia y el personaje central de estas acciones es Don Quichotte: abandona su casa, sale de la llanura y es armado caballero; cuando vuelve a su casa, se enfrenta a la desaparición de sus libros (que han sido quemados) y entonces conoce a Sancho Panza junto a quien vuelve a salir de la llanura; su deseo de actuar como los grandes caballeros legendarios y su amor por Dulcinea aumentan conforme avanza la obra, llevándolo a la locura y al abatimiento físico que conducen a su muerte.

---

25 Ronfard: Escena XVII, 'Dulcinée'.

26 Ronfard: Escena XVIII, 'La princesse Micomicona' > Cervantes: I/cap. XXIX/pág 338.

27 Ronfard: Escena XIX, 'Le théâtre de Ginès de Passamont'.

28 Ronfard: Escena XX, 'La mort de Don Quichotte' > Cervantes: II/cap. LXXIV/pág. 1217.

b) La caracterización de Don Quichotte: caballero andante y enamorado de Dulcinée

En la caracterización que Ronfard hace de Don Quichotte es un rasgo fundamental su amor idealizado por Dulcinée. Este sentimiento provoca varias situaciones episódicas: el encuentro con tres parejas de jóvenes dispuestos a celebrar un "picnic", a los que Don Quichotte exige que reconozcan la belleza suprema de Dulcinée (Escena V), la encomienda a Sancho de llevar una carta de amor a Dulcinée (Escena XIII) y la soledad de Don Quichotte en la sierra, donde pronuncia un monólogo invocando al amor (Escena XIV).

Al oponer los personajes de Dulcinée y Aldonza, Ronfard repite el patrón actancial que organiza la obra de teatro: la oposición entre la ilusión y la realidad. Mientras que Dulcinée es descrita como "haute et souveraine dame" (Escena XV/pág. 118) y "la plus belle demoiselle" (Escena V/p. 44), Aldonza es una joven granjera, asustada por las palabras de Don Quichotte y Sancho, incomprensibles para ella (Escena I/pág. 19; Escena XVII/pág. 126) y a las que ella responde lanzando patatas y tomates.

Esta dicotomía es representada también en la escena II (pág. 25), cuando Don Quichotte dirige palabras de amor a su amada pero una didascalia indica la presencia de Aldonza en el escenario:

> "*On aperçoit au loin Aldonza Lorenzo qui pèle des patates.*
> Ô Princesse Dulcinée, dame de ce cœur captif, une grande injure vous m'avez faite en me donnant congé, en m'enjoignant de fuir votre présence inestimable. Daignez ma dame et souveraine garder souvenance de ce cœur qui souffre tant d'angoisses et de tourments pour l'amour de vous!"

c) Una defensa de la libertad

A lo largo de sus aventuras Don Quichotte encuentra a otros personajes (salvo en la lucha con los molinos de viento en la escena VIII) que comparten el vivir privados de libertad. Jérémie es un esclavo negro maltratado por su dueño al haber perdido un cordero del rebaño (Escena IV) y Ginès de Passamont y sus compañeros van a cumplir condena en las galeras del zar por haber robado el Banco Imperial (Escena IX). Don Quichotte pide al amo y a los guardas que los liberen. El personaje de Marcelle es otro ejemplo pero en

esta escena (XII) ella defiende su propia libertad para amar, al ser acusada de la muerte por amor de Chrysostome.

Un motivo que puede explicar el interés de Ronfard por llevar a escena una defensa de la libertad es el tipo de teatro por el que él abogaba: el teatro experimental, cuyo principal estandarte es la libertad artística sobre el escenario[29].

d) El teatro dentro del teatro

Encontramos dos ejemplos de teatro dentro del teatro[30]. Don Quichotte y Sancho encuentran a un grupo de actores que ensayan antes de su próxima representación (Escena X[31]) y estos mismos actores, acompañados de Samson Carrasco, La gouvernante, Antonia y Le curé, representan ante Don Quichotte la historia de la princesa Micomicona con el objetivo de que éste regrese a su casa (Escena XVIII).

Don Quichotte, al luchar con los molinos, hace que se caigan las pantallas donde éstos han sido reflejados y que forman el fondo del escenario (Escena VIII). El objetivo de este intermedio, que parece un accidente para el público, es el de justificar la entrada en escena de trabajadores del teatro, que se disculpan y dan lugar al entreacto para poder reorganizar el escenario.

Este hecho y, sobre todo, la penúltima escena de la obra (Escena XIX) son fundamentales para romper la ilusión dramática que la representación hubiera podido motivar. Ginès de Passamont, presentado como malhechor y autor de su propia biografía en la escena IX, en este momento se dirige directamente al público como director de un teatro de figuras de papel. Entre las obras que representa está "la merveilleuse histoire de Don Quichotte" (pág. 140). A continuación da paso al último capítulo de esta historia. Ronfard recurre aquí a una mise en abîme al ser el teatro de figurines un reflejo de la acción

---

[29] En la puesta en escena del *TNO* las escenas IV y XII fueron suprimidas para ajustar la duración de la representación, como nos comentó Hélène Dallaire, la responsable de la puesta en escena. Ahora bien, esta omisión hace que la defensa de la libertad presente en el texto de Ronfard se vea muy reducida en el *TNO*.

[30] Georges Forestier: *Le théâtre dans le théâtre*. Génova: Droz, 1996, pag. 11: "Il y a théâtre dans le théâtre à partir du moment où un au moins des acteurs de la pièce-cadre se transforme en spectateur".

[31] Escena X: 'Les comédiens'; II/cap. XI/pág. 713-714.

principal[32], lo que indica a través de una didascalia: "Ginès de Passamont entre par le fond. Il pousse devant lui un petit castelet éclairé par une rampe de bougies. Ce castelet reproduit exactement la scène et la salle du théâtre où se joue la pièce. Tout le reste de la scène est dans le noir." (pág. 139)

5. CARACTERÍSTICAS DE LA ADAPTACIÓN

5.1. Actualización de referentes

Como ya dijimos anteriormente, Ronfard modifica ciertos elementos de la obra cervantina con el fin de actualizar la realidad representada y hacerla más cercana al contexto del público de finales del siglo XX. Esta actualización se consigue sobre todo a través de la caracterización de ciertos personajes, cuya presencia en escena puede ir acompañada de música, contribuyendo de esta manera a la ambientación de la obra.

Así, Jérémie, el esclavo negro de la escena IV, sustituye al criado Andrés de la novela de Cervantes (Cervantes: I/cap. IV/pág. 65). Una didascalia al principio de esta escena indica que la referencia es la Luisiana del siglo XIX (Ronfard: Escena IV/pág. 34). La entrada de Jérémie y su amo va acompañada de un lastimero canto espiritual que se hace más trágico conforme el esclavo es golpeado. Estos cantos contrastan con la canción de aleluya que suena cuando Don Quichotte se retira, creyendo haber ayudado al esclavo.

Mientras que en la escena V Don Quichotte pide a tres parejas de enamorados que reconozcan la belleza de Dulcinée, don Quijote hace la misma petición a un grupo de mercaderes toledanos (Cervantes: I/cap. IV/pág. 67). Una didascalia indica que el cuadro de Renoir *Desayuno sobre la hierba* es la referencia para esta escena (Ronfard: Escena V/pág. 42).

Por último, los prisioneros del zar que son conducidos a las galeras (Escena IX) eran, en la novela de Cervantes, unos presos del rey. En esta escena la referencia son las obras de Tolstoi y Dostoiewski y suenan canciones de la región del Volga (pág. 77).

---

[32] Forestier, op. cit., pag. 151: "est mise en abyme théâtrale tout spectacle enchâssé réfléchissant tout ou partie de l'action principale".

En varias ocasiones las didascalias indican un acompañamiento musical de inspiración española: cuando Don Quichotte sale por primera vez se escucha un "furioso" pasodoble (Escena II/pág. 25), al hablar de su amor por Dulcinée en la escena VII (pág. 58) suena una guitarra, y cuando dicta la carta que Sancho llevará a Dulcinée, la música es de flamenco (Escena XIII/pág. 106). Este color español también es trasmitido a través de algunos nombres propios: el vecino que acompaña a Don Quichotte tras su encuentro con las parejas de jóvenes (Escena V) se llama Pierre Alonso, Don Quichotte y Sancho caminan por el campo de Montiel (Escena II/pág. 24) y se refugian en Sierra Morena (Escena IX/pág. 82), y el productor del grupo de cómicos se llama Angulo el malicioso (Escena X/pág. 83).

5.2. El lenguaje. Entre la traducción y la variedad local

Otro elemento que contribuye a acercar el contexto de la representación al público es el lenguaje de algunos personajes.

a) Traducción

Antes de comentar los diferentes registros presentes en la obra de Ronfard, cabe destacar que en ciertas ocasiones este autor pone en boca de sus personajes palabras que traducen de manera bastante fiel el texto de Cervantes. Estas traducciones se encuentran sobre todo en el discurso de Don Quichotte. Compárese la siguiente intervención de Don Quichotte con las palabras de don Quijote:

> "À peine le soleil avait-il étendu sur la surface de la terre immense les tresses de sa chevelure, à peine les petits oiseaux, nuancés de mille couleurs, avaient-ils célébré de leurs chants la venue de l'aurore aux doigts de rose [...]." (Escena II/pág. 24)
>
> "Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, [...]." (I/cap. II/pág. 46-47)

Las intervenciones de otros personajes también traducen las palabras de Cervantes, por ejemplo entre el esclavo y su amo:

> "Le maître: Seigneur chevalier, le malheur, c'est que je n'ai pas d'argent sur moi. Que Jérémie m'accompagne à la maison et je lui paierai ce qu'il mérite.
> Jérémie: Oh non, oh non, Seigneu'. Si j'y vais tout seul avec lui, il m'éco'che'a comme saint Ba'thélemy[33]." (Escena IV/pág. 37)
> "El daño está, señor caballero, en que no tengo aquí dineros: véngase Andrés conmigo a mi casa, que yo se los pagaré un real sobre otro.
> ¿Irme yo con él? —dijo el muchacho—. Mas ¡mal año! No, señor, ni por pienso, porque en viéndose solo me desuelle como a un San Bartolomé." (I/cap. IV/pág. 65)

b) Variedad local

En general, el discurso de los personajes está condicionado por el contexto lingüístico de la creación de la obra. Ronfard escribió la obra para un público quebequense y la lengua francesa hablada en Canadá en general y en Québec en particular presenta algunas diferencias con respecto al francés europeo. Por ejemplo, en el léxico:

> "La gouvernante: C'est pas le moment de *placoter*[34] philosophie." (Escena VI/pág. 56)
> "Sancho: En tout cas, c'est plus le temps de *niaiser*." (Escena IX/pág. 82)
> "La directrice: Heye, vous autres, partez pas[35] la *chicane*." (Escena XV/pág. 117)
> "Angulo: Je suis *tanné*[36]!" (Escena XV/pág. 117

---

[33] Obsérvese como Ronfard caracteriza el lenguaje del esclavo, que no pronuncia las erres.

[34] Para las consultas léxicas hemos utilizado el diccionario: Marie-Éva de Villers: *Multi Dictionnaire de la langue française*. Montréal: Éditions Québec Amérique Inc, 2003. La cursiva que aparece en este y en los próximos ejemplos es nuestra.

[35] Obsérvese también en estas intervenciones el uso familiar de las formas negativas, con omisión de la partícula *ne*.

[36] A continuación señalamos el sinónimo en francés europeo de estos términos propios de Québec: "placoter" (*bavarder*), "niaiser" (*embêter*), "chicane" (*dispute*), "tanné" (*fatigué*).

Al analizar la morfosintaxis también observamos un uso del pronombre *en* propio del francés canadiense; *en* con el verbo *venir* para indicar el lugar de origen[37]: "L'aubergiste: Regardez-moi qui s'en vient là." (Escena III/pág. 26). "Aldonza: Viens-t-en si t'es capable." (Escena XVII/pág. 127).

c) Registro familiar

Esta obra de teatro asocia un registro familiar de la lengua a los personajes de las clases sociales humildes: sirvientes, granjeros, cómicos[38]. Estos son algunos ejemplos entresacados de las réplicas:

"Antonia: Il' *s'est sauvé.*" (Escena I/pág. 15)

"Le maître [...]: je châtie sa paresse ou sa *friponnerie*" (Escena IV/pág. 36)

"Monsieur Charles: Maudite race de maudits fous de *bavasseux.*" (Escena V/pág. 47)

"Sancho: J'y comprends pas une *miette*" (Escena VII/pag. 59)

"Le fou: encore une fois je vas pas pouvoir répéter. C'est *chiant.*" (Escena X/pág. 93)

"Ulysse: Le *flop* total." (Escena XV/pág. 116)

"Sancho: J'ai mangé dans la plaine à *me faire péter la bedaine* [...] Faites-lui la *jasette*"[39]. (Escena XVIII/pág. 131)

d) Juramentos

Otro rasgo del lenguaje familiar es el empleo de palabras mal sonantes. Además, estos términos son de uso muy frecuente en el francés canadiense. Jean-Pierre Pichette en su obra *Le guide raisonné des jurons*[40] analiza este fenómeno y distingue varios tipos de *jurons*, que de forma general se agrupan

---

[37] Este uso es considerado un arcaísmo.

[38] En la puesta en escena en el *TNO* algunos personajes, como Sancho y Aldonza Lorenzo, hablaban con un marcado acento franco-ontariano. Se mantiene así la asociación entre un registro de la lengua menos cuidado y las clases bajas.

[39] Señalamos un sinónimo perteneciente al registro estándar para cada uno de estos términos familiares: "se sauver" (*s'en fuir*), "friponnerie" (*espièglerie*), "bavasseur" (*bavard*), "miette" (*rien du tout*), "chiant" (*très ennuyeux*), "flop" (*échec*), "manger à se faire péter la bedaine" (*manger beaucoup*), "péter" (*briser*), "bedaine" (*ventre*), "jasette" (*bavardage*).

[40] Jean-Pierre Pichette: *Le guide raisonné des jurons*. Montreal: Les Quinze, 1980.

bajo esta palabra. Así, habla de "injure" si el término es religioso[41] y, en la obra de Ronfard, encontramos como ejemplo "sacrement"[42] y otros dos términos derivados de "sacre"[43]: "Jérémie: Dans ce cas-là, laissez le monde où ils sont comme ils sont et vous mêlez pas de leu's affai'es, *sac'ament.*" (Esc. IV/pág. 40); "Aldonza: Votre amour *je m'en sacre.*" (Esc. XVII/pág. 127); "Sancho: *Au plus sacrant!*" (Esc. IX/pág. 82).

Algunos de estos términos pueden percibirse de dos maneras: como blasfemos, si aluden a la religión, o como enfatizadores de sentimientos. Es el caso de "hostie", que puede simbolizar el Cuerpo de Cristo o un pedazo de pan[44]. En una ocasión Sancho lo utiliza para intensificar una queja: "Sancho: Où est-ce qu'elle [la lettre] est, *hostie?*" (Esc. XVI/pág. 122).

Una manera de camuflar un *juron* es sustituirlo por otra palabra parecida fonéticamente[45]. En los siguientes ejemplos "sacrifice" puede ocultar "sacré fils" y "Christopher" sugiere "Christ": "Ulysse: Faut vivre avec son temps, *sacrifice.*" (Esc. XV/pág. 117); "Sancho: *Christopher!*" (Esc. XVII/pág. 127).

e) Registro formal

Sin embargo, el francés de Don Quichotte, como no podría ser de otra manera para ser fiel a la caracterización del personaje cervantino, es literario, ampuloso y arcaizante. En las siguientes intervenciones encontramos, respectivamente, términos literarios y formas verbales en imperfecto de subjuntivo:

> "Peut-être êtes-vous deux gracieuses dames qui devant la porte de ce château *folâtrent* et prennent leurs *ébats.*" (Esc. III/pág. 29)
> "Il faut Sancho que tu deviennes le messager de mes amours car dans les livres de chevalerie, il n'y eut jamais de passion sublime qui ne se *traduisît* en écrit et il n'y eut jamais d'écrit amoureux dont ne se *chargeassent* point les écuyers servants." (Esc. XIII/pág. 108)

También es cierto que algunos personajes pertenecientes a una clase social humilde adaptan su registro al hablar con Don Quichotte, haciéndolo entonces

---

41 Ibíd. pág. 30.
42 Ibíd. pág. 255.
43 Ibíd. pág. 252.
44 Ibíd. pág. 30.
45 Ibíd. pág. 33.

más formal, como en el caso de L'aubergiste: "Monseigneur, excusez-les, nos duchesses sont tout excitées par la surprise de votre arrivée. (*Aux filles:*) Heye, maintenant ça va faire! (*À Don Quichotte*:) Que votre grâce m'accorde la grâce de pénétrer dans mon domaine." (Escena III/pág. 30).

5.3 Humor a través de la palabra y la provocación

El humor es un componente fundamental de esta obra y la representación provoca la risa del espectador a través de varios procedimientos. Los personajes cuya caracterización destaca por contener rasgos cómicos son, sobre todo, Sancho[46] y Aldonza Lorenzo. Sancho tiene problemas para entender o repetir las palabras de Don Quichotte. Por ejemplo, en la escena XI Don Quichotte intenta consolarlo por la pérdida de su asno[47] con estas palabras: "Renforce ton âme, mon bon compagnon. Élève-toi dans tons affliction et retiens le torrent de tes larmes comme fit Énée quand il s'arracha de Didon." (pág. 99) A las que Sancho responde así: "Didon, Didon, c'est quoi Didon? Connais pas Didon et Néné non plus et mes torrents de friction encore moins. Il s'agit pas de mon âme, il s'agit de mon âne, mon Grison[48], mon tout doux, mon petit bouchon. Je pleure là. Moi, je pleure." (pág. 99-100). Y cuando Sancho revela a Don Quichotte que el ladrón ha sido Ginès de Passamont, su señor le dice: "Cet homme que nous avions libéré de ses chaînes! Observe bien, Sancho, jusqu'où peuvent aller la bassesse et l'ingratitude humaines. Avec toi je les déplore." (pág. 100). Entonces Sancho contesta: "Moi je déplore rien du tout. Je pleure, c'est pas la même chose." (ibíd.). La desolación del llanto recibe un toque de humor en la manera en la que Sancho llora. Una

---

[46] En *TNO* Sancho también hablaba con cierto tartamudeo. Este hecho no fue del agrado de todos los espectadores que conocían la obra de Cervantes, pues pensaban que el tartamudeo podría ser utilizado, de forma peyorativa, como símbolo de falta de lucidez.

[47] El episodio de la novela de Cervantes que Ronfard retoma en esta escena (Escena XI: 'Sancho dépossédé de son âne') no aparece en la primera edición, la *princeps,* sino en la segunda edición de Juan de la Cuesta. Así lo señala Francisco Rico, en cuya edición este fragmento puede leerse en el apéndice (pág. 1233-1234).

[48] A diferencia de Cervantes, Ronfard sí da un nombre propio al asno de Sancho, "Grison", que parece ser un derivado de "gris". Rossinante derivaría de "la vieille rosse" (Escena I/pág. 21). En esta obra de teatro Rossinante y Grison son realmente dos bicicletas, una más grande y otra más pequeña.

didascalia señala: "Il pleura. Ses sanglots progressivement deviennent des hi ha d'âne" (pág. 98).

Las palabras de Aldonza Lorenzo (Escenas I y XVII) reflejan un gran nerviosismo; son frases cortas en las que hay repeticiones, comparaciones y marcas de la lengua oral. Sus primeras palabras en escena son las siguientes:

> "Ben moi là hier au soir, j'achevais de ramasser les patates dans le champs de la butte-à-Grégoire, puis, d'un seul coup, il y a ce monsieur Quijano qui s'est dressé devant moi comme un épouvantail, puis je lui ai dit qu'il s'en aille, que j'avais pas de temps à perdre, que je voulais finir mon travail avant la nuit. Puis il s'est approché. Alors moi, j'ai reculé. [...]. Mais il avançait, il avançait. Il avait les yeux brillants comme un diable. Alors moi j'ai pris ce que j'avais sous la main, mes patates" (Escena I/pág. 19).

Estas palabras adquieren un mayor efecto cómico junto al resto de elementos de la puesta en escena. En el *TNO* la actriz iba vestida de granjera (su ropa imitaba la de un espantapájaros) y adoptaba un fuerte acento franco-ontariano. La impresión sobre el público de esta primera aparición de Aldonza en el escenario es fundamental para crear el contraste, muy cómico también, entre la Aldonza real y la Dulcinée idealizada de la que hablábamos antes.

En la obra de Ronfard Dulcinée aparece en escena, a diferencia de la novela de Cervantes en la que sólo se habla de Dulcinea. En la escena VII una didascalia indica su presencia (guardando una referencia a Aldonza: una patata) mientras Don Quichotte declama un poema dedicado al amor[49]: "Dulcinée transfigurée, semblable à une madone de Giotto ou une icône orthodoxe avec son auréole d'or, une patate à la main, apparaît au loin dans un grand cadre richement décoré et rayonnant lui aussi." (pág. 58)

Ronfard también provoca situaciones cómicas a través de alusiones obscenas, por ejemplo en el albergue (Escena III) donde Don Quichotte es recibido por las jóvenes Roberte y Donalda. Así responden a las palabras de su patrón:

---

[49] En el *TNO* se aumentó la comicidad de este momento pues Dulcinée era Aldonza Lorenzo, la cual llevaba un vestido parecido a los de las *Meninas* de Velázquez.

"Roberte: Aïe, boss[50], il me fait peur avec sa lance. Donalda: Elle est trop longue et pointue. Roberte: Je te le laisse. C'est pas ma taille." (Escena III/pág. 28)

En su novela, Cervantes también dejaba clara la profesión de las mozas que don Quijote encuentra a las puertas de la venta (I/cap. II/pág. 48-49). En la obra de teatro encontramos otros ejemplos en la escena V pero en este caso Ronfard inventa la caracterización de los personajes, unas parejas de jóvenes enamorados:

> "Hortense: (poussant un cri) Léon. Au secours.
> Léon: Qu'y a-t-il ?
> Hortense: Une mouche, un moustique, une araignée, une guêpe. Sous ma chemise.
> Léon: Laissez-moi faire. Hortense Labelle.
> Hortense: Ne profitez pas de l'occasion.
> Léon: M'en croyez-vous capable?
> Hortense: Mais je l'espère bien." (Escena V/pág. 43)

6. CONCLUSIÓN

Ronfard sabe acercar la obra de Cervantes al público franco-ontariano de su tiempo y no sólo a través de la modificación y la actualización de ciertos personajes, sino también a través de la humanidad y la complicidad que transmiten Don Quichotte y sus compañeros. Sin duda, la intención de este autor era dejar patente la naturaleza ficticia del teatro, y consigue que los espectadores comprendan la oposición entre realidad e ilusión que esta obra lleva a escena.

Ronfard combina la traducción de la obra de Cervantes con la adaptación y la creación de nuevos elementos. Preserva la esencia quijotesca en esta pieza teatral con una puesta en escena moderna. Hace que los espectadores compren-

---

[50] El anglicismo "boss" significa *patron*, *maître*. Otros ejemplos son: "Ginès de Passamont: C'est le gros *party*." (*fête*; Escena X, pág. 90). "Sancho: On avait du fun." (*plaisir*; Escena X, pág. 93). Aunque Ronfard no utiliza muchos anglicismos, éste fenómeno es propio del francés canadiense (sobre todo fuera de Québec) debido al contacto entre las lenguas inglesa y francesa.

dan los deseos y sentimientos de Don Quichotte, con quien se divierten y se ríen, a quien admiran y de quien se compadecen. Por todo ello consideramos que con el camino de *Don Quichotte* por los escenarios canadienses se añade un capítulo muy interesante a la recepción de la novela de Cervantes fuera de España.

BIBLIOGRAFÍA

CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha* (ed. dir. Por F. Rico). Barcelona: Crítica (Instituto Cervantes), 1998.

FORESTIER, Georges: *Le théâtre dans le théâtre*. Génova: Droz, 1996.

GAUDREAU, Guy: *Le Théâtre du Nouvel Ontario. 20 ans*. Sudbury: Édition *TNO*, 1991.

PAVIS, Patrice: *Dictionnaire du Théâtre*. París: Éditions sociales, 1980.

PICHETTE, Jean-Pierre: *Le guide raisonné des jurons*. Montreal: Les Quinze, 1980.

RONFARD, Jean-Pierre: *Don Quichotte*. Québec: Leméac, 1985.

RYNGAERT, Jean-Pierre: *Lire le théâtre contemporain*. París: Dunod, 1993.

VILLERS, Marie-Éva de: *Multi Dictionnaire de la langue française*. Montréal: Éditions Québec Amérique Inc, 2003.

V. FILOLOGÍA INGLESA

VISIONES DE *DON QUIJOTE* EN EL ROMANTICISMO INGLÉS

***Beatriz* GONZÁLEZ MORENO**
Universidad de Castilla-La Mancha

Proclamaba Ortega y Gasset en sus *Meditaciones del Quijote* (1924-1925): "¿Habrá un libro más profundo que esta humilde novela de aire burlesco? Y, sin embargo, ¿qué es el *Quijote*? ¿Sabemos bien lo que de la vida aspira a sugerirnos? Las breves iluminaciones que sobre él han caído proceden de almas extranjeras"[1].

Sirva la cita para constatar, por un lado, la complejidad de una obra cuyos avatares no han dejado de enriquecerla; y, por otro, la necesidad de recordar que *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* se leyó a lo largo del siglo XVII como un libro eminentemente humorístico, como una "humilde novela de aire burlesco"; la profundidad a la que se refiere Ortega habría que buscarla un par de siglos después y llegaría, en buena medida, de manos inglesas.

Cuando *Don Quijote* llega a Inglaterra gracias a la traducción de Thomas Shelton (1ª parte, 1612; 2ª parte, 1620), su lectura sigue despertando la hilaridad de un público que ve en el caballero andante a un verdadero loco y ecos de la cual el lector del momento encuentra en obras como el poema satírico de Samuel

[1] José Ortega y Gasset: *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Espasa, 1982, págs. 90-91.

Butler, *Hudibras* (1663-78). Dicha obra, es preciso señalar, fue ilustrada por el gran satírico de la sociedad inglesa William Hogarth (1697-1764); y no es, pues, de extrañar que él mismo contribuyera a cimentar la visión burlesca de Don Quijote al iluminar ciertos pasajes de la obra (ver apéndice pictórico).

El siglo XVIII es el encargado de atestiguar hasta qué punto la influencia cervantina había arraigado en tierras inglesas no sólo en lo que al desarrollo de la novela moderna se refiere, sino también en el modo en el que se plasma la sátira social, la burla o la simple comedia. Henry Fielding encontró en el ingenioso hidalgo la inspiración para su ópera *Don Quixote in England* (1729) y una franca influencia para su *Joseph Andrews* (1742), en cuya portada declaraba "written in Imitation of the Manner of Cervantes" y donde señalaba que había creado un "English Don Quixote". Jonathan Swift y Laurence Sterne también se encontraban bajo la influencia de *Don Quijote*; y Charlotte Lennox escribía *The Female Quixote* (1752), que serviría de inspiración, a su vez, para las heroínas de Ann Radcliffe o la quijotesca novela de Jane Austen, *Northanger Abbey* (1818)[2]. En definitiva, un claro resumen del espíritu dieciochesco frente a la novela de Cervantes nos lo ofrece Tobias Smollett, que había trabajado en su propia traducción de *Don Quijote* y que declaraba en el prólogo a su obra *The Adventures of Roderick Random* (1748):

> "The world actually began to be infected with the spirit of knight-errantry, when Cervantes, by an inimitable piece of ridicule, reformed the taste of mankind, representing chivalry in the right point of view, and converting romance to purposes far more useful and entertaining, by making it assume the sock, and point out the follies of ordinary life"[3].

Sin embargo, el siglo XVIII estaba también gestando una nueva lectura de *Don Quijote*: la obra seguirá siendo para algunos un modo útil, a la par que

---

[2] Sobre el siglo XVIII y la repercusión satírico-humorística de *Don Quijote*, véase Donald Paulson: *Don Quixote in England. The Aesthetic of Laughter*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1998.

[3] Tobias Smollett: *The Adventures of Roderick Random*. En: http://www.gutenberg.org/dirs/etext03/7rran10.txt .

divertido, de señalar las locuras y los vicios del momento; pero para otros, el caballero andante comenzaba a alzarse como un héroe trágico víctima del conflicto entre los sueños del individuo y una sociedad que le es hostil. Haciéndose eco del germen de este nuevo individualismo, Samuel Johnson (1709-1784), gran lector de romances y novelas de caballerías, proclamaba en *The Rambler* (nº 2, 1750): "When we pity him, we reflect on our own disappointments; and when we laugh, our hearts inform us that he is not more ridiculous than ourselves, except that he tells what we have only thought"[4]. De este modo, los pensadores dieciochescos no sólo atendían a la visión caricaturesca de don Quijote, sino que también comenzaban a abrir la puerta a un héroe cuya locura era fruto de los placeres de la imaginación.

Con el nacimiento y la conformación de la Estética como disciplina en el siglo XVIII, cobraba especial relevancia el sujeto y el juicio subjetivo del individuo sobre cuestiones como el gusto, la belleza o la sublimidad. Joseph Addison fue uno de los primeros en revestir de valor estético el humor y el ingenio, pero también en alabar la imaginación y los placeres que de ella se derivaban. En este orden de cosas, don Quijote comienza a alzarse como símbolo del poder del individuo para trascender una realidad opaca desprovista de aventuras. Y, así, encontramos ecos de nuestro caballero andante en el siguiente extracto de "The Pleasures of the Imagination" (1712), donde Addison contrapone la rica capacidad del ser humano para verter una "visionary beauty" frente a toda la creación y la realidad que nos es devuelta cuando cesan los poderes visionarios:

> "In short, our Souls are at preset delightfully lost and bewildered in a pleasing Delusion, and we walk about like the Enchanted Hero of a Romance, who sees beautiful Castles, Woods and Meadows; and at the same time hears the warbling of Birds, and the purling of Streams; but upon the finishing of some secret Spell, the fantastick Scene breaks up, and the disconsolate Knight finds himself on a barren Heath, or in a solitary Desart"[5].

---

[4] Ian Watt: *Myths of Modern Individualism*. Cambridge: CUP, 1997, pág. 219.

[5] Richard Steele y Joseph Addison: *Selections from The Tatler and The Spectator*. London: Penguin, 1988, págs. 376-377.

Resulta del todo interesante la referencia a ese desierto solitario, ya que será el escenario de otra de las apariciones quijotescas, esta vez de manos de William Wordsworth (1770-1850) en pleno período romántico. Wordsworth escribía *The Prelude* (1799, 1805, 1850) como una suerte de autobiografía poética destinada a consagrar su genio como *vate* en su doble acepción, a saber, como poeta y como profeta; por este motivo, es de especial relevancia el hecho de que aluda a *Don Quijote* en uno de los pasajes más controvertidos de la crítica literaria wordsworthiana: "el sueño del árabe" descrito en el libro V[6]. El pasaje se inicia con la descripción del poeta leyendo *Don Quijote* junto a una cueva[7]; cueva que, dado el devenir del sueño posterior, es comparable a la cueva de Montesinos puesto que tanto el poeta como don Quijote experimentan en su interior una revelación onírica de difícil interpretación. El poeta cierra el libro y, mientras reflexiona sobre la poesía y la geometría, se queda dormido. Se encuentra entonces perdido en una solitaria planicie cuando ve acercarse a un árabe que lleva una lanza, una piedra y una concha marina, estos dos últimos elementos siendo libros a su vez. El soñador, que piensa que el beduino no es sino un guía que le llevará por el buen camino, descubre que su supuesto salvador es una suerte de visionario profeta. Éste le explica que la piedra simboliza el principio de Euclides y que la concha es un libro de más valor, la poesía, ya que su interior vaticina la destrucción de todos los niños sobre la faz de la tierra. Los libros se revelan como un compendio de sabiduría que convierten a su portador en un profeta. El poeta le pide permiso para compartir su empresa, pero ese árabe errante se marcha; y según se aleja, lo percibe también como "ese caballero del que nos habla Cervantes". Lo que sigue es la reflexión del poeta sobre ese Quijote:

"Full often, taking from the world of sleep
This Arab phantom, which I thus beheld,
This semi-Quixote, I to him have given

[6] Sobre este aspecto, véase Edward Dudley: "Cervantes and Wordsworth: Literary History as Literature and Literature as Literary History". En: Manuel Criado de Val (dir.): *Cervantes, su obra y su mundo*. Madrid: Edi, 1981.

[7] Según leamos la versión de 1805 o la de 1850 el que está leyendo junto a la cueva es un amigo que cuenta al poeta su experiencia o el propio poeta rememorando su experiencia onírica.

A substance, fancied him a living man –
A gentle dweller in the desart, crazed
By love, and feeling, and internal thought
Protacted among endless solitudes;
Have shaped him wandering upon his quest!
Nor have I pitied him; but rather felt
Reverence was due to a being thus employed;
And though that, in the blind and awful lair
Of such a madness, reason did lie couched" [V, 141-152][8].

Los versos ponen de manifiesto hasta qué punto el germen dieciochesco ha prendido y dado sus frutos en el Romanticismo. La valoración que Wordsworth nos ofrece de ese árabe/don Quijote es la de la locura como una forma de verdad divina. Teniendo en cuenta hasta qué punto el poeta había hecho suya la imagen de don Quijote, no es de extrañar que Hazlitt describiera a Wordsworth en estos términos: "The power of his mind preys upon itself. It is as if there were nothing but himself and the universe [...]. I think I see him now. He answered in some degree to his friend's description of him, but was more gaunt and Don Quixote-like"[9]. Don Quijote se alza como símbolo del poeta que ve una realidad inaccesible a la mente ordinaria y que ofrece una verdad más valiosa precisamente por ser más extraña, y muchas veces fugaz. Tal y como señala Close, "the Romantics conceived themselves as heroic seekers after visions of beauty which were doomed to fail to make actual in art or life"[10].

Otro poeta que se mueve en la estela de *Don Quijote* es Samuel Taylor Coleridge (1772-1834). Como el caballero andante, Coleridge vaga entre la realidad y el sueño; y busca en el espacio onírico esa fuente de revelación que constituye el *anima* de su poesía. No es de extrañar, pues, que casi al final de sus días, confinado en su habitación, con una condición mental inestable y adicto al láudano y al opio, aprovechara uno de los períodos de remisión para

---

8 William Wordsworth: *The Prelude 1799, 1805, 1850*. New York - London: Norton & Company, 1979, pág. 158. El énfasis es mío.

9 John Jones: *The Egotistical Sublime*. London: Chatto & Windus, 1960, pág. 29.

10 Anthony Close: *The Romantic Approach to Don Quixote*. Cambridge: CUP, 1978, pág. 37.

dar una conferencia sobre Cervantes en 1818. Y aunque no es un ensayo lo que se conserva, sino una suerte de apuntes más o menos desarrollados, resulta fácil colegir qué opinión le merecía *Don Quijote*.

Abrió la misma comparando a Cervantes con Shakespeare, lo que enfatiza el grado de admiración que la obra cervantina había recibido en Inglaterra. Y prosigue luego dividiendo su conferencia en dos partes: una relativa al valor simbólico de *Don Quijote*; y otra, relativa a la locura. Sobre la primera, poco se conserva; pero hemos de entender que la figura de don Quijote había alcanzado ya ese valor simbólico del hombre que defiende sus ideales en un mundo que le es adverso, y que el Romanticismo dejaría en herencia como nuevo nivel interpretativo. En cuanto a la segunda parte, sí dejó Coleridge un corpus de anotaciones más conexas.

Coleridge había teorizado extensamente sobre la imaginación en su *Biographia Literaria* considerándola como un poder mágico que reconcilia los opuestos, al individuo con la naturaleza; sin embargo, un exceso de imaginación puede conducir a cierto tipo de locura. Ahora bien, como nos recuerda Close, "where the seventeenth and eighteenth centuries could only see an excess of the imaginative faculty as a blight, the Romantics could only see it as a sublime merit"[11]. Según esto, no es de extrañar que para Coleridge don Quijote no esté loco: "Don Quixote's leanness and featureliness are happy exponents of the excess of the formative or imaginative in him"[12]. Don Quijote sólo padece un exceso de imaginación y la locura que sufre no es la locura enfermiza tal y como hoy la entendemos, sino una locura fruto de los humores. Y es este tipo de locura la que según las teorías neoplatónicas hasta el romanticismo posee el genio, consagrado a sus ideales y movido sólo por la libertad. Es más: sus rasgos responden al prototipo romántico de hombre melancólico. Y si atendemos a la definición que del carácter melancólico nos ofrece Kant en sus *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* (1764), resulta fácil encontrar el reflejo de don Quijote:

> "El hombre de carácter melancólico se preocupa poco por lo que juzgan los demás, lo que consideran bueno o verdadero, por eso se

[11] Close, op. cit., pág. 53.

[12] Samuel Taylor Coleridge: *Essays and Lectures*. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1951, pág. 249.

funda solamente en su propia comprensión. No es fácil que cambie de opiniones porque sus motivaciones adoptan en él la naturaleza de sus principios; su constancia degenera también algunas veces en obstinación [...]. Son abominables para él todas las cadenas, tanto las de oro que llevan los cortesanos, como las pesadas de hierro que llevan los galeotes [...]. Cuando este carácter degenera, la seriedad se inclina hacia la melancolía, la devoción al fanatismo, su celo por la libertad hacia el entusiasmo. La ofensa y la injusticia encienden en él un deseo de venganza, en cuyo caso es muy de temer. Arrostra el peligro y desprecia la muerte [...]. Si el entendimiento es más débil, entonces viene a parar en esperpentos. Sueños simbólicos, censura y prodigios. Corre el peligro de ser un *visionario* o un *chiflado*"[13].

La cita recoge dos aspectos fundamentales que contribuyen a consagrar a don Quijote como símbolo del hombre romántico; uno es la relación que se establece entre el melancólico, a la vez sublime, y la libertad. Y no podemos dejar de recordar, en este sentido, las palabras del propio don Quijote:

"La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres"[14].

El otro aspecto fundamental, tal y como señalaba antes, es el de la melancolía visionaria, o lo que es lo mismo, el exceso de imaginación. Coleridge había leído a Kant y estaba familiarizado con la teoría de los humores; por ese motivo, resulta interesante este último punto sobre el entendimiento al que alude Kant y que Coleridge explica más explícitamente en su conferencia:

"His [Don Quixote's] understanding is deranged; and hence without the least deviation from the truth of nature, without losing the least

[13] Immanuel Kant: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid: Alianza Editorial, 1990, pág. 53-54.

[14] Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha* (ed. dir. por Francisco Rico). Barcelona: Crítica (Instituto Cervantes), 1998, II/cap. LVIII/pág. 1195.

> trait of personal individuality, he becomes a substantial living allegory, or personification of the reason and the moral sense, divested of the judgment and the understanding. Sancho is the converse. He is the common sense without reason or imagination"[15]

Y así mientras los primeros lectores de *Don Quijote* veían en el protagonista a un chiflado, los lectores románticos ven a un visionario, cuyo único defecto es una debilidad de entendimiento que le es dado subsanar a Sancho: "Put him and his master together, and they form a perfect intellect [...]. These two characters possess the world, alternately and interchangeably the cheater and the cheated"[16]. Aserto que, por otro lado, alude a la compleja dualidad humana y de la que, un siglo después, George Orwell (1903-50) se hacía eco en uno de sus ensayos:

> "Two principles, noble folly and base wisdom, exist side by side in nearly every human being. If you look into your own mind, which are you, Don Quixote or Sancho Panza? Almost certainly you are both. There is one part of you that wishes to be a hero or a saint, but another part of you is a little fat man who sees very clearly the advantages of staying alive with a whole skin. He is your unofficial self, the voice of the belly protesting against the soul... it is simply a lie to say that he is not part of you, just as it is a lie to say that Don Quixote is not part of you either"[17].

Para Anthony Close, el enfoque romántico de la obra cervantina se articula mediante tres puntos fundamentales: la idealización del héroe y la negación del propósito satírico de la obra; la interpretación de su simbolismo, de todo su espíritu y estilo, de tal manera que reflejen la ideología, la estética y la sensibilidad de la era moderna; y la creencia de que la novela es simbólica y que expresa ideas sobre la naturaleza de la historia de España. Como ya hemos visto, Wordsworth y Coleridge profundizaron sobre los dos primeros

---

[15] Coleridge, op. cit., pág. 251.

[16] Ibídem.

[17] George Orwell: *A Collection of Essays* (New York, 1954). En Watt, op. cit., pág. 75.

aspectos; pero es otro poeta el que pondrá de manifiesto la relación que *Don Quijote* mantiene con la historia española. Lord Byron (1788-1824) arremete abiertamente contra Cervantes en su *Don Juan* (canto XIII) por maltratar a un personaje tan noble y por utilizarle para acabar con los héroes de España: "Cervantes smiled Spain's chivalry away"[18]:

"Of all tales, 'tis the saddest – and more sad,
Because it makes us smile: his hero's right,
And still pursues the right; - to curb the bad
His only object, and 'gainst odds to fight
His guerdon: 'tis his virtue makes him mad!"[19].

Y así prosigue en su invectiva contra Cervantes, atribuyendo a su obra una triste moral: la de desterrar el idealismo del mundo y tacharlo de sentimiento vano. Lord Byron encuentra en don Quijote un símbolo del héroe maldito, del proscrito dispuesto a seguir luchando por los ideales de la novela de caballerías[20]. A este respecto, es preciso recordar que para los románticos, la imaginación era un privilegio que comportaba un arma de doble filo: "It imposed on the artist a heavy price of suffering, estranging him from his fellow-men and deranging his mind and his emotions. Consequently, the Romantic hero tended to be both a Man of superior sensibility and an outsider"[21]. De modo que, si me refería a Hogarth como el ilustrador del *Quijote* burlesco, remito al lector ahora a Doré (1832-1883), quien consagró la imagen visual del *Quijote* tal y como lo veían los románticos; no es de extrañar que entre su lista de ilustraciones hallemos las realizadas para *The Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge (ver apéndice pictórico).

En un intento de responder a la pregunta inicial de Ortega, hemos buscado en esas almas extranjeras, en este caso inglesas, para que esta "humilde novela de aire burlesco" cobre la profundidad que se merece. Así, si bien ciertos pasajes siguen provocando la carcajada, los románticos nos han enseñado a leer también *Don Quijote* casi como una tragedia: la del hombre solo que lucha por

---

[18] Lord George Gordon Noel Byron: *The Works of Lord Byron*. Ware: Wordsworth Editions, 1994, pág. 794.

[19] Ibídem.

defender sus ideales y que tiene como única arma la imaginación. Don Quijote se convierte en un símbolo del poeta, del visionario, que intenta reconciliar el mundo de los sueños con la prosa de la realidad; pero también se alza como epítome del hombre moderno, definido por un individualismo que constata la soledad de un individuo cuando sus deseos entran en conflicto con los de la sociedad que le rodea.

Como lectora de *Don Quijote* y de romances artúricos siempre me impresionó ver trasformadas las tierras manchegas en auténticos "bosques" preñados de magia y que tanto me recordaban a esos parajes que recorrían los Caballeros de la Mesa Redonda; y era más bien con tristeza que devolvía mis ojos a la realidad para encontrarme sin cuevas encantadas, sin hechiceros, contemplando el desierto solitario al que aludía Addison. Siempre quise creer con don Quijote que Clavileño voló y hago mías las palabras de Unamuno de que no hay episodio más triste que ese y cómo "no nos es dado a todos gozar de visiones y menos aún el creer en ellas y creyéndolas hacerlas verdaderas"[22]. Y así, nunca me convenció esa súbita recuperación de don Quijote justo antes de morir y lo leía como una farsa más del caballero que nunca estuvo loco y que sólo ponía punto final a un juego de la imaginación. Por ese motivo:

> "We identify with Don Quixote, hope that he will triumph over reality, and are both relieved and envious when he succeeds, time and time again, in making every body else play his own game merely by his obstinate refusal to play any other. At the same time, we find the narrator's mockery of Quixote gratifying, because it helps us acknowledge the feeble caution of our own irresolute attempts to live the life of our dreams"[23].

---

[20] Sir Walter Scott sería el encargado de hacer que resurgiera la novela de caballería en Inglaterra; era un gran lector de *Don Quijote* y admiraba el genio de Cervantes. Sobre este punto, véase Daniel Eisenberg: *La interpretación cervantina del Quijote*. Madrid: Compañía literaria, 1995.

[21] Close, op. cit., pág. 53.

[22] Miguel de Unamuno: *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Espasa, 1971, págs. 155-156.

[23] Watt, op. cit., pág. 73.

BIBLIOGRAFÍA

BYRON, Lord George Gordon Noel: *The Works of Lord Byron*. Ware: Wordsworth Editions, 1994.

CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha* (ed. dir. por Francisco Rico). Barcelona: Crítica (Instituto Cervantes), 1998.

CLOSE, Anthony: *The Romantic Approach to Don Quixote*. Cambridge: CUP, 1978.

COLERIDGE, Samuel Taylor: *Essays and Lectures*. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1951.

CRIADO DE VAL, Manuel (dir.): *Cervantes, su obra y su mundo*. Madrid: Edi, 1981.

EISENBERG, Daniel: *La interpretación cervantina del Quijote*. Madrid: Compañía literaria, 1995.

JONES, John: *The Egotistical Sublime*. London: Chatto & Windus, 1960.

KANT, Immanuel: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

LENAGHAN, Patrick: *Imágenes del Quijote* (en colaboración con Javier Blas y José Manuel Matilla). Madrid: The Hispanic Society of América, Museo Nacional del Prado, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2003.

ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Espasa, 1982.

PAULSON, Donald: *Don Quixote in England. The Aesthetic of Laughter*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1998.

STEELE, Richard y Addison, Joseph: *Selections from The Tatler and The Spectator*. London: Penguin, 1988.

UNAMUNO, Miguel de: *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Espasa, 1971.

WATT, Ian: *Myths of Modern Individualism*. Cambridge: CUP, 1997.

WORDSWORTH, William: *The Prelude 1799, 1805, 1850*. New York - London: Norton & Company, 1979.

Apéndice pictórico



1. William Hogarth
La ventera y su hija emplastan a don Quijote [I: 16]



2. Henri Pisan por dibujo de Gustave Doré
Montesinos dirige la palabra a la imagen viviente de Durandarte en presencia de don Quijote [II: 23]

LA TRADUCCIÓN DE LAS FRASES IDIOMÁTICAS DE *DON QUIJOTE* AL INGLÉS EN LA VERSIÓN DE SHELTON PUBLICADA EN 1612 Y 1620

Eduardo de Gregorio Godeo y Silvia Molina Plaza
Universidad de Castilla-La Mancha*

1. Introducción

Qué duda cabe que *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* es una de las novelas más grandes de todos los tiempos. La primera parte publicada en 1605 por Francisco Robles de Madrid fue traducida al inglés en 1612 por Thomas Shelton y gozó de considerable popularidad tanto en Europa como en España, aunque su éxito no fuera comparable al de la parte primera del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán.

En agosto de 1605 se publicaron ediciones en Madrid, Lisboa y Valencia, a las que sucedieron las de Bruselas en 1607, Madrid en 1608, Milán en 1610 y Bruselas, 1611, a pesar de que a la aristocracia le disgustó hondamente su crítica de la literatura caballeresca. Tampoco agradó a Lope de Vega esta parodia de las novelas de caballerías, género que por cierto ya no volvió más a

* Este artículo forma parte del proyecto BFF 2003-02540 "Diccionario de Unidades fraseológicas inglés-español con ejemplos procedentes de corpora".

cultivarse. Estas objeciones quedan en segundo plano ya que al estar Cervantes en plena madurez creativa logró con el *Quijote* sobrepasar con creces su propósito inicial y consiguió una obra de una complejidad y riqueza inigualables donde podemos encontrar el humor, la sátira y la burla junto a la ternura y la melancolía, propia del espíritu de la contrarreforma, que impregnaron la azarosa vida de don Miguel.

En los años siguientes se dedicó a publicar otras obras y pospuso la aparición de la segunda parte, que anunció en el prólogo de las *Novelas ejemplares* dedicadas al conde de Lemos. Cuando escribía el capítulo LIX de la misma se publicó en septiembre de 1614 el *Quijote* de Alonso Fernández de Avellaneda en Tarragona, lo que motivó que Cervantes ultimara la publicación de la segunda parte —para muchos más rica y profunda que la primera— en 1615, pocos meses antes de su muerte.

En este artículo queremos ocuparnos de la primera traducción al inglés de Shelton, dando en primer lugar unas breves pinceladas de las características de esta versión para proceder a continuación a comentar la traducción de aquellas frases idiomáticas que han pervivido con el paso del tiempo en el acervo léxico castellano[1]. Queremos comprobar si fueron traducidas de forma más o menos afortunada, así como su repercusión actual en inglés, ver si persisten ecos de la obra cervantina aún hoy. En este estudio, se entiende por *frase idiomática* una secuencia de palabras que suelen tener un significado distinto como grupo del que tendrían si se considera el significado de cada palabra por separado. Nos permiten recalcar una idea o subrayar algunos comentarios, juicios o explicaciones de una manera más interesante o llamativa.

La traducción de Shelton, pese a sus innegables defectos fruto de la premura del traductor, goza de la ventaja de ser coetánea a Cervantes, lo que evita la presencia de anacronismos. Trasladó el castellano de Cervantes al inglés de Shakespeare, siendo harto probable que éste último leyera la obra en uno de sus últimos viajes a Stratford. Esta primera parte se caracteriza por su tenor excesivamente literal en ocasiones y en otras por las cómodas libertades que se toma con el texto cervantino. No obstante, su buen conocimiento del castellano coloquial

---

[1] No se pretende hacer un recorrido exhaustivo de todos los modismos que aparecen en el texto; nos ceñiremos a aquellos que han pervivido en el transcurso del tiempo, y se estudiarán en orden alfabético. Ver apéndice final.

y la reproducción de la dicción regocijada y burlona de Cervantes que nos hace sonreír merece la pena que dediquemos tiempo a su análisis. La segunda parte fue publicada en 1620 y han surgido ciertas dudas sobre la autoría de Shelton, si bien el estilo y los errores coinciden en ambas, por lo que es plausible concluir que sea también obra suya.

2. ANÁLISIS INDIVIDUALIZADO DE LAS FRASES IDIOMÁTICAS

(1) Comenzamos nuestro análisis con *A Dios rogando y con el mazo dando* (II/cap. LXXI/pág. 1204[2]). No basta, según este refrán, esperarlo todo de la Providencia, sino que es preciso unir el esfuerzo y la oración, "ora et labora" como exhortaba San Benito. En inglés actual aún persiste ("God helps those who help themselves"). Shelton tradujo literalmente "with prayers unto God, a man must strike with his mallet", lo que produce una imagen un tanto extraña para los lectores de la época, que seguramente no acertarían a captar el sentido del proverbio español. Aunque se sirvió de la misma base metafórica ("mazo" > *mallet*), la traducción al inglés no tiene las mismas implicaturas convencionales ni similares connotaciones.

(2) *Al buen entendedor, pocas palabras* (II/cap. XXXVII/pág. 938). La traducción inglesa es en este caso "Good wits will soon meet", que no es sino un equivalente parcial donde se produce una metonimia ("entendedor" > *wit*). En efecto, según *The Oxford English Dictionary* (en adelante OED)[3], *wit* adquiere aquí el sentido de "good or great mental capacity; intellectual ability; genious;

---

[2] Las frases idiomáticas, los modismos y refranes se citan según los diccionarios especializados (véanse las referencias bibliográficas en las notas y al final del presente estudio), es decir, en su forma más conocida o popular, que no siempre coincide literal o exactamente con la versión que nos ofrece Cervantes. Con el fin de facilitar su localización en la novela indicamos la parte, el capítulo y la página donde aparecen, según la siguiente edición: Miguel de Cervantes: *Don Quijote de La Mancha* (ed. dir. por F. Rico). Barcelona: Crítica (Instituto Cervantes), 1998. Hay que tener en cuenta, en todo caso, que muchas frases idiomáticas se emplean en más de una ocasión en la novela.

[3] *The Oxford English Dictionary*, vol 12. Oxford: Oxford University Press, 1978, pág. 201.

talent; cleverness; mental quickness or sharpness". El resultado de esta paráfrasis acaba reproduciendo bastante fielmente el sentido del refrán español.

(3) *Ándeme yo caliente y ríase la gente* (II/ cap. L/pág. 1042). Shelton ha optado aquí por traducir el sentido de la frase sirviéndose de una imagen bien distinta de la que se activa en el proverbio castellano. Así, la traducción al inglés, "the fox fares best when he is cursed" —literalmente "el zorro corre más cuando está maldito"—, proyecta la idea de que poco le importa al animal estar maldito si ello le sirve para huir de sus persecutores.

(4) *A quien Dios se la dio, San Pedro se la bendiga* (II/cap. LXIV/pág. 1159). "God and St. George!", la traducción es un caso paradigmático de frase idiomática adaptada a la cultura británica de la época por parte de Shelton. San Jorge es el patrón de Inglaterra desde el reinado de Eduardo III (1327-77) y encarnizó el valor guerrero y la entrega desinteresada al prójimo. También fue venerado en menor medida en Portugal, Génova y Venecia. En la *Legenda aurea* (1265-66) de Jacobo de la Vorágine se le atribuyó el rescate de la hija de un rey libio de las fauces del dragón y su posterior extinción a cambio de la promesa de que los súbditos del rey se convirtieran a la fe cristiana, posible adaptación de la leyenda de Perseo que rescató a Andrómeda de un monstruo marino. La expresión se solía emplear como grito de guerra de la soldadesca inglesa.

Si bien esta expresión idiomática se sigue usando en castellano actual con relativa frecuencia para expresar, según indican Ruiz Villamor y Sánchez Miguel[4], "que a la persona afortunada suelen venirle mejor las cosas, sin mucho esfuerzo por su parte", no es el caso en la cultura anglosajona, dado que el culto a este Santo entró en abierto declive a partir del siglo XVIII. La única pervivencia de este Santo en la lengua es en la expresión *By George!* ("¡diantre!"), considerándose ambas locuciones anticuadas tanto en castellano como en inglés.

(5) *Cada oveja con su pareja* (II/ cap. XIX/pág. 784). Con la traducción "Like to like, quoth the devil to the collier" constatamos un caso de adaptación de la frase proverbial a la cultura británica, realizándose una equivalencia

---

[4] Jesús Mª Ruiz Villamor y Juan Manuel Sánchez Miguel: *Refranero popular manchego y los refranes del Quijote*. Ciudad Real: Biblioteca de Autores Manchegos, 1998, pág. 266.

parcial, que afecta a la base metafórica que vehicula el contenido semántico-pragmático de la unidad. De la similitud en el mundo animal en castellano se establece un paralelismo entre la negrura característica del diablo y los mineros. De hecho, según el OED[5], desde 1515 se habla a menudo del *collier* ("carbonero") para aludir a la mala reputación de los carboneros no sólo por la suciedad inherente a este negocio, sino también por la fama que tenían de engañar a sus clientes[6]. La frase adopta la estructura de frases proverbiales del tipo "like (will) to like"; "like draws to like"; "like begets like"; o "like for like"[7].

Esta expresión tampoco pervive en inglés actual a diferencia del castellano, encontrando en los diccionarios bilingües paráfrasis del tipo "I've always told you it's best to stick with your own kind", en el *Gran Diccionario Oxford*[8], paráfrasis que, si bien acercan el contenido semántico al hablante no nativo, carecen de la fuerza evocadora, de la expresividad y carga connotativa valorativa y emocional que tiene la expresión castellana, que resume y condensa problemas de interacción social y posibilidades de su solución. Esta expresión poliléxica recoge una fórmula sencilla y comúnmente reconocida por la comunidad de hablantes, según mantiene Koller[9].

(6) *Cuando a Roma fueres haz lo que vieres* (II/cap. LIV/pág. 1070 sig.). Con "When thou goest to Rome...", nos encontramos con una equivalencia plena, que es rara y se da en los europeísmos culturales, que tienen su origen en la literatura greco-romana, textos latinos medievales, los repertorios de paremias traducidos a las lenguas vernáculas y la literatura y el folklore populares[10]. La expresión perdura aún hoy en día en inglés contemporáneo bajo la forma "When in Rome do as Romans do".

---

[5] *The Oxford English Dictionary*, op. cit., vol. II, pág. 626.

[6] La traducción al inglés recuerda a la expresión castellana "la sartén le dijo al cazo, quítate que me tiznas", donde resultan palpables las connotaciones peyorativas que, sin embargo, no impregnan a "cada oveja con su pareja".

[7] En 1581, se localiza ya "Like vnto like saide the Deuill to the Collier", según indica *The Oxford English Dictioanary*, op. cit., vol. VI, pág. 285.

[8] *Gran Diccionario Oxford.* Oxford: Oxford University Press, 2003.

[9] Werner Koller: *Redensarten. Linguistische Aspekte, Vorkommensanalyse, Sprachspiel.* Tubinga: Niemeyer, Reihe Germanistische Linguistik, 1977, pág. 80.

[10] Las equivalencias plenas se producen si a una unidad fraseológica le corresponde otra en la lengua meta, en este caso en inglés.

(7) *Dime con quién andas, decirte he quién eres* (II/ cap. XXIII/pág. 825). Con "You shall know the person by his company", encontramos otro caso de equivalencia plena entre la unidad fraseológica española y la correspondiente inglesa, que se ha mantenido con variaciones sintácticas menores en inglés actual, donde todavía se emplea "You can tell a man by the company he keeps" o "a man is known by the company he keeps".

(8) *Donde las dan las toman* (II/ cap. LXV/pág. 1163). La traducción por la que opta Shelton es "Sweet meat must have sour sauce". En castellano esta frase se usa en situaciones donde se produce un desquite o una venganza, cuando alguien que previamente ha causado algún mal lo recibe en la misma medida. La traducción al inglés de Shelton se aleja de la literalidad y se traduce por una curiosa frase idiomática de carácter culinario cuya pervivencia localiza Wilson[11] en el inglés de los siglos XV y XVI. En inglés contemporáneo esta expresión idiomática ha cambiado y se traduce "tit for tat" o "two can play at that game". La primera se ajusta al carácter "vengativo" de la expresión española al ser equivalente al bíblico "ojo por ojo". A pesar del carácter más lúdico de la segunda, Seidl y McMordie[12] no dudan en conferir el carácter de amenaza que connota el empleo de "two can play at that game". "Ojo por ojo" es un europeísmo natural, europeísmos que reflejan comportamientos característicos de los seres vivos, como el miedo, la emoción o en este caso, la venganza infligiendo el mismo daño que le hubiera sido causado a la víctima. No obstante, es interesante recordar que no existe una separación tajante entre estos europeísmos naturales y culturales puesto que esta paremia contiene somatismos y, a su vez, es una alusión bíblica del Evangelio de San Mateo (5:38), que pertenece al acervo lingüístico-cultural europeo.

(9) *Donde no se piensa salta la liebre* (II/ cap. X/pág. 701). Cuando en el texto inglés leemos "Where we least think, there goes the hare away", advertimos una traducción casi literal que nos hace pensar que Shelton no ha captado el

---

[11] F. P. Wilson: *The Oxford Dictionary of English Proverbs*, 3ª ed. Oxford: Oxford University Press, 1970, pág. 793.

[12] Jennifer Seidl y W. McMordie: *English Idioms*, 5ª ed. Oxford: Oxford University Press, 1988, pág. 210.

significado de la expresión proverbial que emplea Cervantes cuando pretende adaptar un proverbio inglés de la época y acaba proyectando un significado equivocado. Shelton traduce literalmente la primera parte del refrán castellano ("Where we least think") y completa su traducción con un proverbio del inglés del momento que poseía una forma casi idéntica a la segunda parte del refrán castellano pero incorporaba un significado bien distinto; en efecto, allá por 1600 las expresiones "here/there the hare went" o "here/there the hare goes away" se empleaban para indicar el punto en que finaliza un asunto, pudiéndose traducir al castellano como "y aquí/así acabó la cosa" o "esto puso punto y final al asunto". Como vemos, con esta traducción poco acertada el lector inglés no captaría en absoluto el significado de una frase que en español denota el suceso repentino de las cosas inesperadas.

(10) *Donde una puerta se cierra, otra se abre* (I/ cap. XXI/pág. 223). Nos hallamos aquí ante otro caso en que existe una correspondencia tanto formal como semántica de las expresiones idiomáticas empleadas por Cervantes y por Shelton. Sin embargo, aunque en castellano aún se escucha este refrán para indicar, de acuerdo con Ruiz Villamor y Sánchez Miguel[13], "que el destino nos da y quita oportunidades en la vida", el hablante actual está más familiarizado con el refrán "No hay mal que por bien no venga" para transmitir esta idea proverbial con que se consuela a los que sufren desgracias indicándoles que después de las desventuras suelen llegar las dichas. Por contra, la forma inglesa "Where one door is shut, another is opened" empleada por Shelton ha pervivido en el inglés actual de manera casi intacta y con el mismo sentido que el modismo castellano bajo la expresión "Where one door shuts, another opens", según señalan Ridour y Witting[14].

(11) *El que a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija* (II/ cap. XXXII/ pág. 890). Los ejemplos 10 y 11 son enunciados fraseológicos que tienen identidad morfosintática y semántico-comunicativa. Estos europeísmos naturales son producto de observar el mundo que nos rodea. En los dos casos Shelton

---

13 Jesús M. Ruiz Villamor y Juan M. Sánchez Miguel, op. cit., pág. 276.

14 Ronald Ridour y Clifford Witting: *English Proverbs Explained*. Londres: Pan Books, 1967, pág. 174.

identifica sin mayores problemas la unidad fraseológica en el texto origen, interpretándolas en contexto y establece correspondencias en el plano textual. Así, "Lean to a good tree and it will shadow thee", traducción de "el que a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija", no deja de ser una traducción literal del castellano fácilmente comprensible por el lector inglés.

(12) *Hoy por ti y mañana por mí* (II/cap. LXV/pág. 1164). La versión que da Shelton en su traducción de la expresión proverbial castellana es "To-day for thee, and to-morrow for me". Esta frase puede tener su origen en una que solían grabar los romanos en las lápidas sepulcrales o a la entrada de los cementerios, aunque tiene un sentido completamente distinto en castellano y en inglés: *Hodie mihi, cras tibi,* "hoy a mí, mañana a ti" con el sentido de "hoy el muerto soy yo, pero mañana te puede tocar a ti". El significado posterior tiene tintes menos tétricos al aludir a la posibilidad de que nosotros podamos devolver un favor a una persona que nos acaba de hacer uno. La traducción inglesa en este caso es absolutamente literal y se trata de un caso evidente de europeísmo, al pertenecer al acervo común de la cultura occidental[15]. En la actualidad, esta frase proverbial se plasma en inglés coloquial de manera ligeramente distinta: "You can do the same for me one day".

(13) *La codicia rompe el saco* (II/cap. XXXVI/pág. 932). La traducción de Shelton se basa en una expresión proverbial, "covetousness is the root of all evil", que, según el OED[16], se empleaba en época de Shelton con significado idéntico al refrán español. Hoy en día ya no se emplea dicho modismo en el inglés contemporáneo, que reproduce ese significado con expresiones como "A rich man and his money are soon parted". Con todo, es interesante reseñar que Wilson[17] rastrea el empleo de una expresión proverbial formal y semánticamente idéntica a la correspondiente a la española que se utilizó en inglés

[15] De manera parecida a lo que ocurre en algún otro caso examinado, Shelton acopla una traducción literal del refrán castellano dentro de una estructura formal fija en frases proverbiales de la época con significado distinto, que, según *The Oxford English Dictionary*, op. cit., vol. IX, pág.100, se articulan en inglés desde el siglo XIV bajo los constituyentes distributivos "To-day ... to-morrow".

[16] *The Oxford English Dictionary*, op. cit., vol. II, págs.1107-1108.

[17] F. P. Wilson, op. cit., pág. 150.

entre finales del siglo XVI y mediados del XIX: “Covetous (too much) breakes (bursts) the sack”. No sabemos si el acervo cultural de Shelton no incluía esta frase o si su uso le pareció menos apropiado que el de la expresión por la que optó en su traducción del *Quijote.*

(14) *La letra con sangre entra* (II/cap. XXXVI/pág. 930). Localizamos aquí una traducción literal del refrán castellano: “The business will be effected with blood”. Se reproduce aquí el esquema fraseológico semántico-conceptual del texto original. Es un mecanismo extranjerizante que dota de cierta transparencia al texto traducido que puede deberse a dos factores: un intento de creación neológica por parte del traductor o, siendo peor pensados, puede ser una señal de falta de competencia fraseológica de Shelton. En cualquier caso, el resultado es una traducción poco lograda. En inglés actual, el significado del refrán que examinanos aparece en la expresión “Spare the rod and spoil the child”, que igualmente corresponde al castellano “quien bien te quiere te hará llorar”. Hay que admitir que la expresión inglesa “spare the rod and spoil the child” se asocia con el trato que se da los niños, según Kirkpatrick y Schwarz[18]: “a saying (once generally believed) meaning that it is a mistake to treat children too mildly”.

(15) *Los duelos con pan son menos* (II/cap. XIII/pág. 727). En castellano, Junceda[19] apunta que este refrán se usa para comentar que “las penas y los problemas se sobrellevan mejor cuando hay bienes y conveniencias de por medio”. Shelton reproduce el sentido de este proverbio castellano por medio de una traducción libre, “good fare lessens care”, donde *fare* incorpora un significado hoy en desuso, pero vigente en época de Shelton, de provisión de víveres. Aunque obras como el *Gran Diccionario Oxford*[20] proponen equivalentes funcionales para este refrán como “Money lessens the blow”, en inglés contemporáneo la idea del proverbio español se acerca más al sentido de la expresión proverbial inglesa “Money talks”, que, según el *Longman Dictionary*

---

[18] E. M. Kirkpatrick y C. M. Schwarz (eds.): *The Wordsworth Dictionary of Idioms.* Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1993, pág. 303.

[19] Luis Junceda: *Diccionario de refranes.* Madrid: Espasa, 1998, pág. 43.

[20] *Gran Diccionario Oxford*, op. cit.

of English Idioms[21] se emplea para indicar que el dinero y la riqueza pueden influir en los acontecimientos a favor de su propietario.

(16) *Nadie diga de esta agua no beberé* (II/cap. LV/pág. 1082). He aquí el equivalente que elige Shelton para su versión de Cervantes: "No man say, I'll drink no more of such a drink". La traducción inglesa presenta muchas similitudes con la española. Ambas conceptualizan una misma idea: no se puede decir que alguien no hará determinada cosa. Puede tratarse de un calco, que es un préstamo parcial por traducción en que se reproduce el esquema semántico-conceptual de la unidad fraseológica del original en el texto meta. Esta traducción de Shelton no figura en ninguno de los diccionarios fraseológicos de inglés contemporáneo consultados, siendo el equivalente funcional actual "You never know when the same thing might happen to you". Podemos fácilmente deducir que el calco de Shelton está marcado diafásicamente como obsoleto.

(17) *No se ganó Zamora en una hora* (II/cap. LXXI/pág. 1201). El traductor inglés se sirve de la expresión "Rome was never built in one day". La expresión inglesa elude la traducción literal aunque dicha locución presenta muchas similitudes con la española dado que ambas conceptualizan una misma idea: una tarea difícil de conseguir en la que no cabe apresurarse. La diferencia estriba en que la expresión española tiene un significado parcial o totalmente opaco para la mayoría de los hablantes desconocedores de la historia de nuestro país, al no ser reducible a una imagen transparente expresada por medio de los significados extrafraseológicos de los componentes. La expresión inglesa por el contrario posee un significado fácilmente deducible, que se infiere de la macroestructura semántica-sintagmática, o sea, la amalgama de los significados denotativos-literales extrafraseológicos.

El origen de la expresión en castellano hace referencia al sitio de siete meses del rey Sancho II contra su hermana Urraca, sin lograr conquistarla y perdiendo, en cambio, la vida. Actualmente en la locución inglesa se ha suprimido el matiz enfático de *never*. Finalmente cabe recordar que "Rome was not built in one day" es una frase que también tiene su correspondencia en otras lenguas:

---

[21] *Longman Dictionary of English Idioms*. Harlow: Longman, 1979, pág. 223.

"Rome n'a pas été bâtie en un seul jour" (francés), "Roma non fu fatta in un giorno" (italiano) o "Rom wurde nicht an einem Tage erbaut" (alemán).

(18) *Pagar justos por pecadores* (II/cap. LVII/pág. 1091). La traducción inglesa del *Quijote* se sirve aquí de la locución "the just for wrongers do sometimes in my country pay" ("The just pay for the wrongers"). En inglés actual también se encuentra bajo la forma "the innocent (sometimes / often) pay for the sins of the guilty", lo que evidencia que nos encontramos con pequeñas variaciones semánticas (*just* > *innocent* y *wrongers* > *the sins of the guilty*). A diferencia de lo que afirman numerosos estudios de fraseología sobre el carácter opaco de las expresiones idiomáticas, nos hallamos ante una imagen bastante transparente y accesible cognitivamente a los hablantes tanto en castellano como en inglés.

(19) *Pues Dios se la dio, San Pedro se la bendiga* (II/cap. LVI/pág. 1087). Ha optado aquí el traductor inglés por la expresión "since God hath given her him, St. Peter bless her", donde Shelton no parece haberse percatado del carácter proverbial del idiomatismo castellano, de modo que realiza un calco literal del español[22]. Con todo, la frase resultaría fácilmente comprensible al lector inglés coetáneo por la herencia cristiana común.

(20) *Su San Martín se le llegará, como a cada puerco* (II/cap. LXII/pág. 1146). Encontramos aquí como traducción de este refrán castellano "It will not, like hogs, want its Saint Martin". Esta expresión da a entender que a cada uno le llegará su hora, en el sentido de que si alguien ha actuado de forma incorrecta, tarde o temprano pagará su culpa; es decir, seguirá el mismo camino que el cerdo destinado a la matanza que se celebraba antaño el día de San Martín, el 11 de noviembre. En Inglaterra, al no pervivir la tradición que aún existe en muchos pueblos españoles de la matanza del cerdo, hoy en día esta frase idiomática tiene dos variantes: "everyone has their (just) deserts (sooner or

[22] La expresión del *Quijote* se ha mantenido en castellano actual con ligeras modificaciones morfosintácticas en "A quien Dios se la dio, San Pedro se la bendiga", tal y como recoge Francisco Caudet: *Los mejores refranes de la lengua castellana*. Madrid: A. L. Mateos, 1991, pag. 19.

later)" y "everybody gets their comeuppance sooner or later", que se pueden parafrasear por "llevarse su merecido", que pierden cierta fuerza expresiva en comparación con la expresión original. Este empleo de la modulación lleva aparejado una explicitación de los contenidos semánticos implícitos.

(21) *Tantas veces va el cántaro a la fuente que al final se rompe* (I/cap. XXX/pág. 354). La traducción de Shelton para este refrán es "the earthen pitcher goes so oft to the water...". En la traducción inglesa aparece lo que Partington[23] denomina *paremia acortada*, procedimiento de traducción satisfactorio dado que se trata de unidades fraseológicas equivalentes en ambas lenguas[24].

(22) *Un mal llama a otro* (I/cap. XXVIII/pág. 331). Traduce aquí Shelton "one evil calls on another", donde nos encontramos ante un nuevo caso de traducción literal que vierte de manera transparente el sentido del proverbio castellano a la lengua inglesa.

3. CONCLUSIONES

El establecimiento de correspondencias en el plano léxico entre ambos textos se ve limitado por el funcionamiento discursivo de las unidades fraseológicas y las actualizaciones semánticas de dichas unidades en contexto. Shelton recurre a las estrategias básicas para su traducción. En prácticamente la mitad de los casos analizados (4, 5, 6, 7, 8, 10, 13, 17, 18 ó 21) traduce mediante una unidad fraseológica equivalente en la lengua meta. Resultan bastante iluminadores traducciones como "When thou goest to Rome..." (6) o "Rome was never built in one day" (17). En menor medida (2, 3, 11, 12, 15, 16 ó 19), opta por traducir mediante una paráfrasis el contenido de la unidad fraseológica en el texto original, como ocurre con "good fare lessens care" para traducir "los duelos con pan son menos" (15).

---

[23] Alan Partington: *Patterns and Meanings. Using Corpora for English Language Research and Teaching.* Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins, 1998, págs. 121-143.

[24] En efecto, hacia 1546 se constata ya la expresión "The pitcher goes oft to the well, but is broken at last", según se subraya en *The Oxford English Dictionary*, op. cit., vol VII, pág. 916. En inglés contemporáneo ha perdurado esta forma con idéntico sentido.

Con todo, hay también algunos casos —si bien son los menos— donde Shelton no alcanza a captar el sentido de las frases idiomáticas castellanas en las traducciones que realiza. Así hay ocasiones en que la falta de contexto haría harto difícil para el lector toda comprensión del sentido propuesto por Shelton en sus traducciones (1, 9 y 14); de hecho, expresiones como "Where we least think, there goes the hare away" (9) se alejan del significado del refrán que Cervantes emplea en su *Don Quijote*. Esto sucede cuando Shelton lleva a cabo traducciones literales que activan imágenes difícilmente comprensibles por el lector inglés no familiarizado con la cultura española que impregna dichos modismos, por ejemplo, en el ejemplo 20, ó en el 22, donde "un mal llama a otro" da lugar a una traducción literal tan extraña para el lector angloparlante como "an evil calls on another". Para acertar en su correspondencia, el traductor necesita una buena competencia lingüística y cultural en una y otra lengua, que Shelton no siempre parece poseer.

Podemos decir que la fraseología no deja de ser una representación del acervo cultural popular en la España contrarreformista. Pensemos en las dificultades de Shelton para traducir refranes tan ligados a la cultura católica de la época de Cervantes como "A Dios rogando y con el mazo dando" (1); "A quien Dios se la dio, San Pedro se la bendiga" (4); o "Su San Martín se le llegará como a cada puerco" (20). Según Colombi[25], "ese uso de los refranes en *Don Quijote* refleja algunos valores éticos de los humanistas del Renacimiento [...] existe una gran valoración de esa vox populi, o vox Dei por parte de los humanistas". Estas dificultades no se limitan a lo religioso, sino también a diversos aspectos de la historia española, según pone de manifiesto el comentario de refranes como "No se ganó Zamora en una hora" (17).

Por último, aunque hemos ofrecido tan sólo un breve muestrario de la inmensa riqueza de el *Quijote* en locuciones, giros y modismos, recordemos que "al buen entendedor, pocas palabras".

---

[25] María Cecilia Colombi: *Los refranes en el Quijote: texto y contexto*. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1989, pág. 107.

BIBLIOGRAFÍA

CAUDET, Francisco: *Los mejores refranes de la lengua castellana.* Madrid: A. L. Mateos, 1991.

CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de La Mancha* (ed. dir. por F. Rico). Barcelona: Crítica (Instituto Cervantes), 1998.

——: *Don Quixote* (*The History of the Valorous & Witty Knight-Errant Don Quixote of the Mancha by Miguel de Cervantes, translated by Thomas Shelton*). London: Macmillan, 1900 (3 vols.) (ed. online: Gavilan College, 2004).

COLOMBI, María Cecilia: *Los refranes en el 'Quijote'*: texto y contexto. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1989.

Gran Diccionario Oxford. Oxford: Oxford University Press, 2003.

JUNCEDA, Luis: *Diccionario de refranes.* Madrid: Espasa, 1998.

KIRKPATRICK, E. M. y SCHWARZ, C. M.: (eds.): *The Wordsworth Dictionary of Idioms.* Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1993.

KOLLER, Werner: *Redensarten. Linguistische Aspekte, Vorkommensanalyse, Sprachspiel.* Tubinga: Niemeyer, Reihe Germanistische Linguistik, 1977.

Longman Dictionary of English Idioms. Harlow: Longman, 1979.

PARTINGTON, Alan: *Patterns and Meanings. Using Corpora for English Language Research and Teaching.* Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins, 1998.

RIDOUT, Ronald y WITTING, Clifford: *English Proverbs Explained.* Londres: Pan Books, 1969.

RUIZ VILLAMOR, Jesús M. y SÁNCHEZ MIGUEL, Juan M.: *Refranero popular manchego y los refranes del 'Quijote'.* Ciudad Real: Biblioteca de Autores Manchegos, 1998.

SEIDL, Jennifer y MCMORDIE, W.: *English Idioms*, 5ª ed. Oxford: Oxford University Press, 1988.

The Oxford English Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 1978.

WILSON, F. P.: *The Oxford Dictionary of English Proverbs*, 3ª ed. Oxford: Oxford University Press, 1970.

Apéndice: frases idiomáticas analizados y traducción de Shelton

Nº	Capítulo del *Quijote*	Refrán en el *Quijote*	Traducción de Shelton
1	II/cap. LXXI/ pág. 1204	*A Dios rogando y con el mazo dando*	With prayers unto God, a man must strike with his mallet
2	II/cap. XXXVII/ pág. 938	*Al buen entendedor, pocas palabras*	Good wits will soon meet
3	II/cap. L/ pág. 1042	*Ándeme yo caliente y ríase la gente*	The fox fares best when he is cursed
4	II/cap. LXIV/ pág. 1159	*A quien Dios se la dio, San Pedro se la bendiga*	God and St. George!
5	II/cap. XIX/ pág. 784	*Cada oveja con su pareja*	Like to like, quoth the devil to the collier
6	II/cap. LIV/ pág. 1070 sig.	*Cuando a Roma fueres haz lo que vieres*	When thou goest to Rome…
7	II/cap. XXIII/ pág. 825	*Dime con quién andas, decirte he quién eres*	You shall know the person by his company
8	II/cap. LXV/ pág. 1163	*Donde las dan las toman*	Sweet meat must have sour sauce
9	II/cap. X/ pág. 701	*Donde no se piensa salta la liebre*	Where we least think, there goes the hare away
10	I/cap. XXI/ pág. 223	*Donde una puerta se cierra, otra se abre*	Where one door is shut, another is opened
11	II/cap. XXXII/ pág. 890	*El que a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija*	Lean to a good tree and it will shadow thee

12	II/cap. LXV/ pág. 1164	*Hoy por ti y mañana por mí*	To-day for thee, and to-morrow for me
13	II/cap. XXXVI/ pág. 932	*La codicia rompe el saco*	Covetousness is the root of all evil
14	II/cap. XXXVI/ pág. 930	*La letra con sangre entra*	The business will be effected with blood
15	II/cap. XIII/ pág. 727	*Los duelos con pan son menos*	Good fare lessens care
16	II/cap. LV/ pág. 1082	*Nadie diga de esta agua no beberé*	No man say, I'll drink no more of such a drink
17	II/cap. LXXI/ pág. 1201	*No se ganó Zamora en una hora*	Rome was never built in one day
18	II/cap. LVII/ pág. 1091	*Pagar justos por pecadores*	The just for wrongers do sometimes in my country pay [The just pay for the wrongers]
19	II/cap. LVI/ pág. 1087	*Pues Dios se la dio, San Pedro se la bendiga*	Since God hath given her him, St. Peter bless her
20	II/cap. LXII/ pág. 1146	*Su San Martín se le llegará, como a cada puerco*	It will not, like hogs, want its Saint Martin
21	I/cap. XXX/ pág. 354	*Tantas veces va el cántaro a la fuente que al final se rompe*	The earthen pitcher goes so oft to the water…
22	I/cap. XXVIII/ pág. 331	*Un mal llama a otro*	One evil calls on another

"CON LA IGLESIA HEMOS TOPADO", AMIGO TECUMSEH: UNA LECTURA DE *TRUTH AND BRIGHT WATER*, DE THOMAS KING

Ana Mª Manzanas Calvo
Universidad de Salamanca

Jesús Benito Sánchez
Universidad de Valladolid

> "Don Quijote no es el hombre extravagante, sino más bien el peregrino meticuloso que se detiene en todas las marcas de la similitud. Es el héroe de lo Mismo. Así como de su estrecha provincia, no logra alejarse de la planicie familiar que se extiende en torno a lo Análogo. La recorre indefinidamente, sin traspasar jamás las claras fronteras de la diferencia, ni reunirse con el corazón de la identidad. Ahora bien, él mismo es a semejanza de los signos. Largo grafismo flaco como una letra, acaba de escapar directamente del bostezo de los libros."
>
> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas.*

En el amplio abanico de personajes quijotescos que recorren la geografía literaria de Thomas King destacan figuras como The Lone Ranger, Robinson Crusoe y Hawkeye; son éstos unos personajes transversales que traspasan los siglos, se asoman al presente para desfacer entuertos, y contribuyen así a que personajes pusilánimes como Lionel afiancen su presencia en el presente. Entre todos ellos destaca un tal Monroe Swimmer, un personaje inclasificable que, como su propio nombre indica, resulta elusivo como el agua. En *Truth and Bright Water* Swimmer es el gran nadador entre contrarios, el gran "trickster"

que se mueve entre la genialidad y la estupidez, entre el realismo y el idealismo, entre el pasado y el presente, entre Truth, la ciudad americana, y Bright Water, la reserva india en territorio canadiense separada de Truth por un río serpenteante, el Shield. En su calidad de trickster, Monroe Swimmer no acepta divisiones, fronteras ni imposiciones y se cuela por cualquier intersticio; no tiene problema en disfrazarse de alemán, dado que los alemanes no tienen reparo en disfrazarse de indios. Swimmer tiene en su haber una larga lista de gestas sobrehumanas, pero la más interesante y duradera es su labor como restaurador. Monroe se gana a pulso su prestigio internacional como el gran restaurador indio, al que se disputan los grandes museos internacionales. Restaurar es, según el diccionario de la Real Academia Española (RAE), recuperar o recobrar. En su segunda acepción leemos "reparar, renovar, o volver a poner una cosa en aquel estado o estimación que tenía antes". Swimmer va a llevar a cabo este proyecto hasta sus últimas consecuencias al devolver sus pinturas a un estado anterior, molesto e irreverente, que recobra por medio de los pinceles. Aparece así directamente emparentado con uno de los más afamados copistas ficticios, Bartleby, esa gran figura insumisa de la literatura estadounidense. Bartleby, el oficinista gris, perfectamente soluble en la masa de pasantes de Wall Street, adquiere individualidad en el relato de Melville cuando se atrinchera en la oficina y repite ese estribillo tenaz y desconcertante: "I would prefer not to"[1]. En su libro *Bartleby y compañía*, Enrique Vila-Matas desarrolla lo que él denomina "el amplio espectro del síndrome de Bartleby", lo que el crítico llama "la pulsión negativa o la atracción por la nada", es decir, "la literatura del No"[2]. Y sin embargo parece razonable argumentar que algo surge de esta pulsión negativa o atracción por la nada. Lo que Vila-Matas denomina la literatura del "No" bien podría denominarse la literatura de la insumisión, de un "No" que surge en unas circunstancias muy determinadas; de una negación a una forma de copiar la realidad. La insumisión de Bartleby, como la ha denominado Juan José Coy, es un acto de desobediencia calculada. Su negativa a copiar, como indica Gregory Jay en *America the Scrivener*, se puede interpretar como su particular rechazo a reproducir la realidad tal y como le ha sido dada; un acto

---

[1] Herman Melville: "Bartleby the Scribner". En: *Billy Budd and the Piazza Tales*. New York: Dolphin Books, 1961.

[2] Enrique Vila-Matas: *Bartleby y compañía*. Madrid: Anagrama, 2000.

de individualismo y afirmación personal que se manifiesta en su peculiar "I would prefer not to". Para Tom Cohen este estribillo contagioso supone una negativa a reciclar toda una serie de definiciones, identidades y significados en su trabajo de copista[3]. El "I would prefer not to" contamina al narrador de Bartleby, ese personaje presuntamente razonable, ecuánime y circunspecto, que es incapaz de entender las extravagancias de su empleado; igualmente, contagia a este personaje singular, Monroe Swimmer, en su aventura quijotesca como copista, o, por utilizar la terminología de Michel Foucault, en su aventura con la mismidad.

En *Las palabras y las cosas* Foucault analiza en párrafos memorables la figura del hidalgo manchego como un héroe de lo mismo, un individuo libresco que observa y reduce la realidad de acuerdo con ese manual esencial al que se remite y refiere continuamente: "El libro es menos su existencia que su deber"[4], explica Foucault. "Ha de consultarlo sin cesar a fin de saber qué hacer y qué decir y qué signos darse a sí mismo y a los otros para demostrar que tiene la misma naturaleza que el texto del que ha surgido" (Foucault, op. cit., pág. 53). La realidad de don Quijote es un ámbito abarcable en un juego de referencias librescas a los libros de caballería. Su aventura, como argumenta Foucault, es encontrar a través de esas referencias las similitudes entre la realidad y la letra impresa: "Las más mínimas analogías son solicitadas como signos adormecidos que deben ser despertados para que empiecen a hablar de nuevo. Los rebaños, los sirvientes, las posadas se convierten de nuevo en el lenguaje de los libros en la medida imperceptible en que se asemejan a los castillos, a las damas, a los ejércitos" (Foucault, op. cit., pág. 55). En su papel de loco que detenta una función cultural, don Quijote se convierte en el hombre de las semejanzas salvajes (Foucault, op. cit., pág. 56). Es "el jugador sin regla de lo Mismo y de lo Otro. Toma las cosas por lo que no son y unas personas por otras [...] cree desenmascarar e impone una máscara" (ibídem). Como nos proponemos ilustrar, en su labor como restaurador Swimmer se convierte en otro jugador de lo mismo y de lo otro. Y sin embargo, a diferencia de don Quijote, Swimmer impone una máscara de mismidad para desenmascarar lo real.

---

[3] Tom Cohen: *Anti-Mimesis from Plato to Hitchcock.* Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

[4] Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*. México D. F.: Siglo XXI, 1989.

Un primer ejemplo de su labor restauradora es el que relata a Tecumseh, el joven narrador de la novela de King. Un buen día, la fundación Smithsonian llamó a Swimmer para que se encargara de un caso especialmente problemático: se trataba de un paisaje del siglo XIX que representaba un lago al amanecer. El problema era que la pintura de la orilla del lago se estaba difuminando, lo que permitía que otras figuras, que no estaban originalmente en el cuadro, se hicieran visibles a través de posteriores capas de pintura. Swimmer, tal y como le había sido encomendado, se pone manos a la obra y restaura el cuadro a su estado presuntamente inicial; pero el problema vuelve a surgir: la nueva capa de pintura no tiene consistencia y las figuras vuelven a aflorar. El paisaje primigenio del cuadro, con nieve en las montañas, con las nubes luminosas del amanecer, había hecho desaparecer las figuras que consideraba intrusas en esta imagen del paraíso americano despoblado. Las figuras resultaron ser los nativos que habitaban un poblado asentado a la orilla del lago. Sucesivas capas de pintura se habían encargado de borrar tal presencia, de manera que el nuevo amanecer pudiera presentarse como una naturaleza vacía, sin la presencia —siempre molesta para los blancos— de los indios. Y, sin embargo, el poblado indio resultó ser insistente, y no se resignó a la invisibilidad tras capas de pintura. No resulta sorprendente que Swimmer decida hacer uso de la magia pictórica atribuida a sus pinceles no para restaurar un presunto "original" despoblado, sino para copiar en lienzo la presencia de los indios. El restaurador indio se niega por tanto a representar el sueño del adán americano que llega a un continente presuntamente vacío, silencioso y ávido de recibir la impronta de los colonizadores. No resulta difícil escuchar el "non serviam" de Bartleby cuando Swimmer utiliza las técnicas pictóricas del siglo XIX para recrear una imagen que supuestamente nunca existió.

Tras esta labor de restauración en diversos museos, Swimmer regresa a Truth, la ciudad de la que tuvo que salir huyendo por un asunto de faldas, para realizar allí un nuevo proyecto. Si Bartleby ocupa no sólo el espacio físico de la oficina sino también las premisas ideológicas que sustentaban el entramado de leyes que él copiaba o reproducía en su tedioso quehacer de pasante, Monroe Swimmer se va a atrincherar en una iglesia abandonada para desde allí comenzar otro proyecto pictórico. Si se puede considerar a Bartleby un ocupa literal e ideológico al instalarse en la oficina, Monroe Swimmer se permite el lujo de comprar una antigua iglesia abandonada tras una compleja historia

de compra-venta, desde que la construyeran los metodistas para convertir a los indios, pasando por los baptistas, los nazarenos, y la primera Asamblea de Dios, hasta que finalmente el Evangelio de la palabra sagrada la abandonara por un emplazamiento más prospero y mejor comunicado.

En la iglesia Monroe va a realizar una labor de restauración extrema. Si restaurar supone restituir a un estado anterior, para conseguir tal fin y devolverla a su estado original, Monroe la hace desaparecer por medio de sus pinceles. Cuando Tecumseh, el narrador de la historia, alza la mirada a la iglesia, observa cómo el ala este ha desaparecido: "I don't know how Monroe has done it," comenta, "but he's painted this side so that it blends in with the prairies and the sky, and he's done such a good job that it looks as if part of the church has been chewed off"[5]. La pintura para Monroe se convierte en una forma de suprimir el original y de conferir invisibilidad. La iglesia imita la naturaleza circundante hasta que se confunde con ella y desaparece como tal. La iglesia se transforma en naturaleza, en una extraña prolongación de "lo mismo". Como don Quijote, Monroe se convierte en un héroe o artista de la mismidad.

Si la imitación de la naturaleza ha sido la premisa de la mímesis desde los griegos, esta otra forma de imitar la naturaleza implica invisibilidad y la desaparición del objeto artístico. Pero la cuestión que surge de esta manifestación pictórica radicalmente mimética es: ¿qué es lo real, la fina capa de pintura que ha hecho desaparecer la iglesia, o la iglesia misma que permanece soterrada? Tecumseh, el narrador, explica este proceso de desfamiliarización gradual con lo presuntamente real. Cuando el joven se disponía a entrar, tuvo que dar dos vueltas a la iglesia antes de que se diera cuenta de que no tenía puerta, porque la parte de la iglesia donde tendría que estar situada había desaparecido tras la capa de pintura. Lógicamente, la puerta es todavía una puerta y permanece ahí, oculta tras una fina capa de pintura, pero sus coordenadas han cambiado. La puerta como frontera que nos separa de lo que no somos, o que distribuye distintos espacios, lo real/irreal, lo civilizado/lo salvaje, o, en el contexto de la evangelización, a los convertidos de los paganos, ha desaparecido. Este nuevo umbral ha sido desplazado, y ahora aparece suspendido en medio de la naturaleza; ahora es sólo "a door hanging in space" (King, op. cit., pág. 44).

---

[5] Thomas King: *Truth and Bright Water*. New York: Grove Press, 1999, pág. 43.

Esta nueva frontera suspendida en el espacio abre la posibilidad de revisar la teoría mimética del arte; si para algunos críticos la pintura era la manifestación de la racionalidad ideal de la naturaleza, así como el espejo de toda sabiduría, el mimetismo que crea Monroe se puede considerar una manifestación de un naturalismo radical que revisa y subvierte la mímesis entendida como la imitación de la naturaleza. Monroe, de hecho, está utilizando la técnica pictórica del *trompe l'oeil*, en español, *trampantojo*. El *engaño al ojo* resulta tan realista que al contemplarlo sufrimos una ilusión visual, pues interpretamos que lo que vemos son objetos reales, de tres dimensiones, en vez de una representación bi-dimensional. La historia del trampantojo se remonta al año 400 a. C., y era una práctica común en la pintura griega y romana. Pero la pregunta que surge es si, como técnica pictórica, en el trampantojo se trata sólo de una forma de ilusionismo que únicamente quiere provocar una confusión o si aspira a representar algo más. En la novela, el trampantojo funciona como una especie de justicia poética. Si el arte religioso, es decir, la iglesia, invadió la naturaleza cuando los metodistas intentaron convertir a los indios, ahora otra forma de arte mimético interfiere en el paisaje para devolver el arte a la naturaleza. Paradójicamente, el trampantojo se convierte en el arte de "lo mismo". Sin embargo, y a pesar de crear meras apariencias, es capaz de ofrecer una crítica histórica que revisa la colonización o conversión de los indios, como comentaremos más adelante.

Si de acuerdo con Aristóteles en *La poética* la imitación es un instinto de nuestra naturaleza, Swimmer construye una semejanza basada en el artificio pictórico. Si el arte es la imitación de la naturaleza, Swimmer utiliza esta premisa del arte mimético para desmantelar los principios de ese arte; porque la iglesia, como expresión artística, aparece cancelada o ninguneada a través de la imitación de la naturaleza. Los pinceles de Monroe le confieren invisibilidad de forma natural a medida que se mimetiza con el entorno. Es más, si la iglesia no existe en su aspecto exterior, tampoco existe en el interior. La iglesia como edificio está hueca, es un significante vacío que el pintor redecora con alfombras, cuadros, fotografías y tapices. Para Swimmer, esta carcasa es su hogar y lo decora como tal. Como "ocupas" vocacionales, tanto Bartleby como Swimmer se instalan en los edificios o en los espacios cuyas premisas van a desmantelar. Ambos se niegan a copiar, ya sea través de la escritura o de la pintura, los principios o leyes que articulan su cultura. Lo

que Vila-Matas denomina *literatura del No*, es equiparable a la *pintura del No*. Sin embargo, la negación no implica un ejercicio nihilista, sino más bien una rebelión contra las premisas de la escritura o de la pintura mimética. Por medio del trampantojo, Swimmer invierte los términos del arte imitativo y de la imitación en general en Norteamérica; si tradicionalmente los indios tenían que imitar a los blancos en la ropa, en los nombres, o en los cortes de pelo, tal y como leemos en las autobiografías de autores nativos del siglo XVIII, como la de Luther Standing Bear, Swimmer utiliza un artificio pictórico occidental para imitar o restituir un original. Si a través de la pintura establecemos una relación directa entre el original y su representación, Swimmer manipula esta teoría mimética para crear una igualdad un tanto perturbadora: el objeto de arte desaparece y se mimetiza con su entorno. De la misma forma que la arena del desierto cubre todo lo que se interpone en su camino, tarde o temprano la vieja iglesia se iría desmoronando hasta volver al regazo de la naturaleza. El principio de la *convenientia* como forma de semejanza juega un papel clave en esta transformación, como nos recuerda Michel Foucault: "Son 'convenientes' las cosas que, acercándose una a otra, se unen, sus bordes se tocan, sus franjas se mezclan, la extremidad de una traza el principio de la otra. Así se comunica el movimiento, las influencias y las pasiones, lo mismo que las propiedades. De manera que aparece una semejanza en esta bisagra de las cosas" (op. cit., pág. 27). Si la *convenientia* difumina las fronteras individuales hasta que las cosas contiguas se asemejan, los pinceles de Swimmer tan sólo aceleran el paso del tiempo y su efecto en la iglesia, confundida con la naturaleza.

King, por tanto, se encarga de desdibujar las diferentes dicotomías que sugiere la puerta de la iglesia, una frontera artificial que deja de ser tal a medida que vuelve a la naturaleza. Esta iglesia con la que se topa Tecumseh, el narrador, perfectamente mimetizada con su entorno, contrasta con las palabras que pronuncia don Quijote en la novela de Cervantes: "Con la iglesia hemos dado, Sancho"[6]. Curiosamente, las palabras de don Quijote se transformaron en el dicho que todos conocemos y que tantas veces hemos repetido: "Con la iglesia hemos topado, amigo Sancho". En las palabras de don Quijote, la iglesia aparece como el límite, ese obstáculo de piedra sólida que hay que sortear en

---

[6] Miguel de Cervantes: *Don Quijote de La Mancha* (ed. dir. por F. Rico). Barcelona: Crítica (Instituto Cervantes), 1998, II/cap. IX/pág. 696.

todos los ámbitos de la vida. No en vano, el verbo "topar" significa chocar o tropezar con un obstáculo o dificultad. El sustantivo, *tope*, es un impedimento o estorbo. Tope es, por tanto, otro límite o extremo; otra forma de frontera que separa y distingue espacios. Pero si en don Quijote la iglesia es la frontera ideológica, firme e inamovible, que constriñe y regula cualquier aspecto de la vida en la España del siglo XVII, la iglesia con la que se topa el narrador en la novela de King está sumida en un proceso de disolución. Porque aunque las paredes del edificio se mantengan en pie, la iglesia como tal no existe. Ésta es la sensación que experimenta Tecumseh cuando se dispone a entrar en ella: "It's tricky climbing steps you can't see, but when I step inside the church, I can't see anything in there either" (King, op. cit., pág. 45). La iglesia aparece como un significante hueco, desnudo de su mobiliario tradicional; lo que queda de ella, su carcasa, aparece igualmente desmantelada, anulada y carente de sentido simbólico. Cuando Tecumseh dirige su mirada a una de las ventanas, describe una escena religiosa en estos términos: "One of the windows is a religious scene of some sort. There's an old man with a white beard who has a book in one hand that is nothing but clear glass because you can look through it and see the sky outside" (King, op. cit., pág. 46). La escena aparece completamente desfamiliarizada; las figuras resultan vagamente conocidas pero han perdido su alcance simbólico. "An old man with a white beard" no apunta a nada más que a sí mismo; es simplemente un hombre viejo de barba blanca. Nada en las palabras de Tecumseh lo relaciona con la representación tradicional de Dios. "The book" es una silueta borrosa que ha perdido las líneas que determinaban la interpretación de la naturaleza y de la vida. Si el libro, es decir, la Biblia, era el símbolo y el pretexto de la colonización de los indios (entre otros), el texto maestro que determinaba la correspondencia directa y unívoca entre su mensaje, "The book of God's Words", y la naturaleza, lo que se conoce como "The Book of God's Works", vemos cómo la mirada de Tecumseh ha roto tal correspondencia y ha suprimido su contenido didáctico: Tecumseh ve a través del cristal pero, frente a la frontera física y hermenéutica que sugieren las vidrieras religiosas, su mirada se dirige al cielo exterior, esa realidad o naturaleza que permanece ajena tanto a las imposiciones hermenéuticas del libro —de la Biblia— como al recogimiento de las vidrieras. La vidriera ha perdido su carácter didáctico y ahora es completamente transparente; no condiciona el mundo exterior ni nos ayuda a interpretarlo.

La iglesia como santuario no puede separar el interior del exterior en una clara dicotomía, sino que ahora acoge no sólo la intimidad de una casa, sino también los materiales que precisa Monroe para su siguiente proyecto, los búfalos. Monroe utiliza su casa-iglesia para almacenar la representación de la naturaleza salvaje que antes vagaba por la pradera. En la representación de Swimmer el búfalo está hecho de alambre de hierro. Swimmer ha logrado reunir unos 360 en total, cada uno con una forma y un tamaño propio. Con la ayuda de Tecumseh, Swimmer va distribuyendo y clavando cada búfalo a la tierra. Como ya pasara con la iglesia, los búfalos comienzan su peculiar vuelta al regazo de la naturaleza y, mecidos por el viento, se confunden con los sonidos de la pradera. Dado que Swimmer copia un original que ya no existe, parece adecuado afirmar, como expone Baudrillard en *Simulations*, que sus imitaciones generan una hiperrealidad[7]. Los originales no preceden la representación, sino más bien al contrario, los búfalos de Monroe dan lugar a los "reales". En el juego de simulaciones que ofrece la novela las fronteras entre la realidad y la irrealidad se desdibujan; lo artificial se convierte en lo real, como Swimmer comenta a Tecumseh: "Each day, the herd will grow larger and larger" [...] "Before we're done, the buffalo will return" (King, op. cit., pág. 135). Swimmer crea una hiperrealidad, una realidad simulada que no se refiere a un mundo externo, ni a lo que tradicionalmente se entiende por "real". Esta realidad "potencial" aparece reflejada en las palabras de Swimmer mientras sonríe a Tecumseh: "The real ones are on their way" (King, op. cit., pág. 48). Aunque los búfalos no son reales, también es cierto que, tal y como Swimmer advierte a Tecumseh, "realism will only take you so far" (King, op. cit., pág. 198). La pregunta ahora es, ¿hasta dónde nos lleva el realismo? Los límites de lo real y del realismo son evidentes en los búfalos "reales" que Tecumseh describe en la novela. El tío de Tecumseh, un jefe indio emprendedor y corrupto curiosamente llamado Franklin, ha reunido una pequeña manada de búfalos con el fin de atraer turistas para la celebración de "Indian Days". La manada ha estado literalmente acorralada durante un año, y ha pasado de 150 búfalos a 6. Estos búfalos de verdad, según cuenta Tecumseh, miran alelados a los turistas y han perdido el instinto. Pero el colmo de la desnaturalización de

---

[7] Jean Baudrillard: *Simulations*. Traducción de Paul Foss, Paul Patton and Philip Beitchman. New York: Semiotext[e], 1983, pág 2.

los animales es el espectáculo que ha organizado Franklin para satisfacer uno de los instintos más primarios de los blancos, cazar búfalos. Por 35 dólares, Franklin ofrece una cacería simulada en la que los blancos persiguen a los búfalos con unas motocicletas, desde las que disparan descargas de pintura roja. King, de nuevo, juega con la pintura y el impulso de cazar y matar para crear el simulacro de una cacería donde el búfalo ha sido completamente desnaturalizado. La cuestión que plantea King es, por tanto, muy simple: ¿Qué búfalo es más real, el que está hecho de hilos de hierro y que se confunde con el paisaje, o el embadurnado de pintura en una simulación de la muerte?

El realismo, volviendo a las palabras de Swimmer, realmente manifiesta sus limitaciones. En el heterocosmos que nos ofrece King, las ausencias se convierten en verdaderas presencias, mientras que las presencias resultan sospechosas de irrealidad. Lo que se puede ver de forma palpable de este heterocosmos está resumido en las palabras exultantes de Swimmer cuando contempla su creación (o su ausencia): "Look at that", le dice a Tecumseh, "Just like the old days" (King, op. cit., pág. 134). "I look", admite Tecumseh, "but I don't see much of anything. Besides the river, there is only the land and the sky" (King, op. cit., pág. 135). La simplicidad de la visión, sólo la tierra y el cielo, es la confirmación final de que el proyecto de restauración de Swimmer ha sido satisfactorio. La iglesia ha sido restituida a su original: la naturaleza. Hasta tal punto ha resultado ser un éxito que ni Tecumseh ni Swimmer son capaces de encontrar la iglesia; una iglesia sin techo, sin cúpula y sin puerta que ya no es una iglesia. Curiosamente, en *Truth and Bright Water* King parece seguir al pie de la letra *El diccionario del diablo* de Ambrose Bierce, donde "realmente" aparece descrito como "aparentemente".

¿Y cuáles son las consecuencias de crear esta mismidad? ¿Es acaso el espejismo de un Quijote que no puede discernir entre venteras y damiselas, o entre molinos y formidables gigantes? ¿En qué se queda el afán restaurador de Swimmer? ¿Es una gran hazaña o simplemente un truco pictórico? Es obvio que el hecho de mimetizar la iglesia con su entorno como si nunca hubiera existido, igual que al situar los búfalos en la pradera son, al menos en parte, gestos que intentan restituir un pasado que ya no existe. La proeza de Monroe Swimmer como héroe de "lo mismo" tiene limitaciones. Ninguno de estos trucos visuales puede compensar los siglos de subyugación y genocidio, así como los hechos que mencionan los personajes de *Truth and Bright Water* sin el menor atisbo

de acritud: el hecho de que tradicionalmente los perros no pudieran cruzar la frontera entre Estados Unidos y Canadá, y lo mismo les ocurriera a los indios; el hecho de que las cárceles canadienses estuvieran llenas de indios; el hecho de que en toda la geografía ficticia de King, haya sólo dos negocios que estén en manos indias. El proyecto restaurador de Swimmer, tampoco puede borrar el pasado ni el proceso de eliminación de los indios, ni su traslado forzoso a otras zonas del país, como Oklahoma, que permitió el "Indian Removal Act" de 1830. Como es bien sabido, el camino hacia Oklahoma, así como el viaje propiamente dicho, son conocidos como "The Trail of Tears". De hecho, King introduce el personaje de Rebecca Neugin, una Cherokee de Georgia que ha acampado con su familia en Bright Water para la celebración de "Indian Days". Rebecca aparece siempre descrita como un personaje misterioso y espectral, pálido y transparente, que se confunde con las sombras. Como ha señalado algún crítico, la Rebecca Neugin real tenía unos tres años cuando los Cherokees tuvieron que abandonar a la fuerza sus tierras ancestrales. Más de trescientos años después, parece sugerir King, los Cherokees todavía vagan en busca de la nueva tierra que les había impuesto el gobierno de Estados Unidos.

¿Qué tiene que ver, entonces, el trampantojo o el simulacro de los búfalos con esta realidad histórica? ¿Pueden estos artificios pictóricos hacernos olvidar toda esta realidad? Por supuesto que no. Es más, en la novela de King no se aprecia ninguna tentación nativista de volver a un pasado primigenio previo al contacto con los blancos. El retorno al pasado es imposible. Lo que sí consigue la novela es abrir las fronteras de lo que comúnmente se denomina "lo real" y de los medios expresivos del realismo. El proyecto restaurador de Swimmer abre la puerta a una zona de intersecciones, donde el pasado y el presente se entrecruzan, donde lo histórico y lo ficticio se confunden, donde lo real y lo espectral no se excluyen mutuamente, y donde el concepto de "lo real" adquiere nuevos matices. Este espacio no aparece determinado por una concepción lineal del tiempo, sino que dialoga con movimientos transversales donde los objetos existen y no existen a la vez. La pintura del No, como la literatura del No, abre nuevos espacios; el heroísmo de un Quijote sumido en un juego de semejanzas salvajes da pie a otro juego de semejanzas donde la máscara de "lo mismo" sirve para desvelar la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTOTLE: *Poetics*. Traducción e introducción de Malcolm Heath. London: Penguin, 1996.

BAUDRILLARD, Jean: *Simulations*. Traducción de Paul Foss, Paul Patton and Philip Beitchman. New York: Semiotext[e], 1983.

BIERCE, Ambrose: *El diccionario del diablo*. Traducción de Aitor Ibarrola. Salamanca: Almar, 1999.

CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de La Mancha* (ed. dir. por F. Rico). Barcelona: Crítica (Instituto Cervantes), 1998.

COHEN, Tom: *Anti-Mimesis from Plato to Hitchcock*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México D. F.: Siglo XXI, 1989.

JAY, Gregory S.: *America the Scrivener*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

KING, Thomas: *Truth and Bright Water*. New York: Grove Press, 1999.

MELVILLE, Herman: "Bartleby the Scribner". En: *Billy Budd and the Piazza Tales*. New York: Dolphin Books, 1961.

VILA-MATAS, Enrique: *Bartleby y compañía*. Madrid: Anagrama, 2000.

"DON QUIJOTE VISITA NUEVA YORK": INTERPRETANDO EL *QUIJOTE* EN *CITY OF GLASS*, DE PAUL AUSTER

Ángel Mateos-Aparicio Martín-Albo
Universidad de Castilla-La Mancha

> "In my opinion, Don Quixote was conducting an experiment [...] Would it be possible, he wondered, to stand up before the world and with the utmost conviction spew out lies and nonsense? [...] [T]o what extent would people tolerate blasphemies if they gave them amusement? [...] [T]hat's finally all anyone want out of a book – to be amused."
>
> Paul Auster, *City of Glass.*

La notable fama internacional que alcanzó *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* tuvo sus primeros efectos sobre la literatura en lengua inglesa aproximadamente un siglo más tarde, y contribuyó a desarrollar la narrativa en prosa del XVIII inglés. Cuando, ya cerca del ecuador del siglo, Henry Fielding publicó su segunda novela, *The History of the Adventures of Joseph Andrews and of his friend Mr Abraham Adams* (1742), añadió al título la frase "Written in Imitation of the Manner of Cervantes, Author of Don Quixote", reconociendo de este modo la influencia de la obra cumbre de Cervantes en estas primeras etapas de la trayectoria de la novela moderna en lengua inglesa.

Para Fielding, escribir "a la manera de Cervantes" implicaba, en primer lugar, imitar el tono irónico y de complicidad con el lector del *Quijote*, y después, repetir una posición paródica con respecto a obras anteriores. Si Cervantes había escogido en el *Quijote* las novelas de caballerías como objetivo de su campaña crítica, Fielding amplió los blancos de su acometida. Por un lado, *Joseph Andrews* arremetía contra un tipo de novelas en las que supuestamente se contaba la verdadera historia de la "vida y aventuras" del protagonista —obsérvese el título completo de la novela—, estableciendo una línea narrativa lógica y coherente en busca de un sentido único y verosímil que explicara la historia personal del personaje principal y que actuara a modo de justificación vital, elemento posiblemente heredado del antecedente más inmediato de dicho tipo de narraciones: la picaresca española. El ejemplo más representativo de este tipo de novela es posiblemente *Moll Flanders* (1722), de Daniel Defoe, que narra las peripecias de una ladrona y prostituta inglesa (Moll) desde su nacimiento en la cárcel londinense de Newgate hasta su asentamiento definitivo como honrada propietaria de una plantación en las colonias de Norteamérica.

El otro tipo de novela que recibe el ataque paródico de Fielding podría definirse como novela sentimental, y está representada por la famosísima obra de Samuel Richardson, *Pamela* (1740), una novela epistolar donde la protagonista va vertiendo sus recatados sentimientos íntimos a través de una serie de cartas donde se supone que Pamela no oculta la "verdad". Fielding publicó su versión burlesca, *Shamela*, un año después, utilizando el tono irónico para desmontar tanto las convenciones sociales impuestas sobre las relaciones amorosas como las convenciones literarias según las cuales el lector de dichas cartas "íntimas" debía aceptar su verosimilitud. Un similar interés por destapar la naturaleza necesariamente artificiosa de la ficción había impulsado a Cervantes a escribir el *Quijote*.

Junto con la adopción del tono satírico y burlesco, que según Anthony Close constituía la base de la interpretación más aceptada del *Quijote* en el siglo XVIII[1], el reconocimiento de la artificiosidad de la narración y la crítica reflexiva de la literatura anterior forman el denominador común de las intenciones

---

[1] Véase Anthony Close: "Las interpretaciones del *Quijote*". Este artículo, junto con los de Edward Riley y Fernando Lázaro Carreter que se mencionan más adelante, se encuentran en la introducción de: Miguel de Cervantes: *Don Quijote de La Mancha* (ed. dir. por F. Rico). Barcelona: Círculo/Galaxia Gutenberg, 2004. Close afirma que hasta el movimiento romántico

de Fielding cuando se propuso escribir "imitando la manera de Cervantes". El autor español, por su parte, en el prólogo de la primera parte del *Quijote* había declarado querer desenmascarar los "fabulosos disparates" de las novelas de caballerías y, poniendo las palabras en boca de un supuesto amigo, había escrito "pues esta vuestra escritura no mira más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías" (cf. Cervantes, I/Prólogo/págs. 17-18)[2]. Don Quijote, en su locura, había querido imponer la ficción caballeresca sobre la seca y escueta geografía de La Mancha en particular y de España en general; el contraste entre la necesaria idealización de la imaginación literaria y la desnuda contemplación de la realidad se convierten en un tema dentro de la ficción cervantina.

De este modo, escribir "a la manera de Cervantes" supone no sólo la tematización de la diferencia entre realidad y ficción dentro de la misma obra literaria, sino al mismo tiempo, cierto grado de reflexión sobre las cualidades y límites de la narración y de la escritura misma. Esta (auto)reflexión estaba ya implícita en el *Quijote*, según Edward Riley, quien cree encontrar su origen en una postura (auto)crítica del autor[3]. Este hispanista llega incluso a afirmar: "El *Quijote* llega como culminación de más de un siglo de experimentación —sin paralelo en la Europa de entonces— en el campo novelístico. Cervantes es uno de los más asiduos en la experimentación, según vemos en la variedad de sus escritos" (Riley, op. cit., pág. CXLIV).

De hecho, esta preocupación por la (auto)reflexión y la experimentación narrativa fue muy posiblemente la causa de que, después de un siglo de escasa

no cambió esta interpretación dominante del *Quijote* como libro satírico y burlesco: "Entre estos [de los románticos] juicios y los característicos del siglo XVIII media una distancia inmensa. Ya no se califica al *Quijote* de 'épica burlesca' (Vicente de los Ríos), ni de 'sátira contra el entusiasmo y el extremismo' (lugar común compartido por Voltaire, D'Alembert, el Doctor Johnson, Fielding y el alemán Bertuch en su traducción del *Quijote* de 1775)." (Close, op. cit., pág. CLXXII).

2 Las citas del *Quijote* que aparecen en este trabajo pertenecen a la siguiente edición: Miguel de Cervantes: *Don Quijote de La Mancha* (ed. dir. por F. Rico). Barcelona: Crítica (Instituto Cervantes), 1998. El formato de las referencias será el que puede observarse en esta primera cita: en primer lugar un número romano indicará si pertenecen a la primera o a la segunda parte (I o II), después se indicará el capítulo y finalmente, la(s) página(s).

3 Cf. Edward Riley: "Cervantes: Teoría literaria". En: M. de Cervantes: *Don Quijote de La Mancha* (ed. dir. por F. Rico). Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2004, págs. CXLIV-CLIX.

atención literaria y crítica en Inglaterra (cf. Close, op. cit., pág. CLXVIII), Fielding recurriera de una manera tan evidente a la obra de Cervantes. Dicha línea experimental —que, por otra parte, no podía ser general, ya que las parodias deben necesariamente referirse a obras que se consideran "serias"— culmina con la publicación en 1760 de *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, una novela de Lawrence Sterne que Close describe como "una interpretación audazmente innovadora del *Quijote*, que tendrá que esperar hasta el siglo XX para su formulación" (cf. Close, op. cit., pág. CLXIX). Repleta de alusiones de complicidad con el lector, de digresiones, de frases sin terminar, de saltos narrativos y líneas que separan el texto, e incluso de páginas en blanco, el narrador de *Tristram Shandy* intenta contar la historia de su vida desde el principio —del mismo modo se había hecho, por ejemplo, en novelas como *Moll Flanders*—, pero debido a la complejidad de los acontecimientos del día de su nacimiento y a las necesarias explicaciones sobre los diversos personajes, la novela termina, irónicamente, antes de que el narrador llegue a nacer. Da la impresión de que cualquier intento de narración lógica y coherente es imposible. Según Close, Cervantes ya utiliza en el *Quijote*, aunque de manera menos extrema, trucos narrativos similares para llamar la atención del lector o establecer la distancia irónica con lo que ocurre en la ficción (Close, op. cit., pág. CLXVIII). Narrar "a la manera de Cervantes", por tanto, implica una actitud determinada por parte del autor (o narrador), y también por parte del lector, que debe participar del juego en que se convierte la ficción de una manera cómplice y con una postura burlesca similar. Esta actitud cómplice y lúdica del autor o narrador utilizada por Cervantes, y por Fielding y Sterne un siglo más tarde, contribuye de manera significativa a la profundización de la novela como género en ambas tradiciones[4].

---

[4] El siglo XVIII inglés fue testigo de la consolidación de la novela en lengua inglesa, dejando el terreno expedito para las narraciones "clásicas" del siglo XIX (Dickens, Austen, Conrad). Por otro lado, Lázaro Carreter no ve inconveniente en afirmar que el *Quijote* ejerce una decisiva influencia sobre el desarrollo de la novela moderna en general, al promover la independencia de los personajes y lo que Bajtin denominó polifonía de la novela, superando de este modo las convenciones medievales y colocando la narrativa en prosa a disposición de las nuevas cultura y estética renacentistas. (F. Lázaro Carreter: "Las voces del *Quijote*". En: M. de Cervantes: *Don Quijote de La Mancha* (ed. dir. por F. Rico). Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 2004, págs. XXIII-XXV).

Este breve repaso de la influencia del *Quijote* en la narrativa dieciochesca inglesa sirve para exponer tres ideas que hay que tener en cuenta a la hora de explicar la presencia de la novela de Cervantes en el postmodernismo en general y en la narrativa de Paul Auster en particular. En primer lugar, es preciso señalar que la reflexión sobre la narración no es exclusiva de la época postmodernista, ya que jugó un papel fundamental en los orígenes y desarrollo de la narración en prosa —incluido el *Quijote*, como se ha dicho—, de tal modo que puede considerarse inherente a ella, a pesar de que el posterior desarrollo de las convenciones realistas en el siglo XIX pareciera difuminar su importancia. En segundo lugar, el hecho de que Auster (o John Barth) recurran al *Quijote* no es un acontecimiento exclusivo de la narrativa postmodernista norteamericana. La presencia de la novela de Cervantes en la tradición inglesa es más antigua, y se extiende también a la narrativa norteamericana del siglo XIX —donde tal vez las convenciones del realismo se asentaron con menos fuerza—, como muestra Cristina Garrigós en un excelente trabajo que analiza, entre otros elementos, la presencia del *Quijote* en John Barth[5]. Según Garrigós, la figura de don Quijote está presente de diversas formas en la obra de autores tan significativos como Herman Melville, Mark Twain y William Faulkner. Al pertenecer este último autor al siglo XX y a la estética modernista (movimiento inmediatamente anterior al postmodernismo), la influencia del *Quijote* en la literatura en lengua inglesa parece más bien una constante y no una excepción. Y en tercer lugar, esta somera exposición de la influencia de Cervantes en el siglo XVIII inglés resume los motivos fundamentales por lo que el *Quijote* ha atraído la atención de Auster (y de Barth): esencialmente, debido a la búsqueda de una similar actitud de complicidad entre autor y el lector, así como a una predisposición al juego con los materiales de la ficción. En definitiva, lo que aquí se ha denominado actitud cómplice y lúdica del autor frente a la ficción. Según C. Garrigós, "la figura del autor está muy presente en toda la obra de Barth, así como la del lector [...] Barth postula en sus novelas y cuentos un lector cómplice que

[5] Cristina Garrigós González: *John Barth: un autor en busca de cuatro personajes*. León: Universidad de León, 2000. Aunque el presente artículo no se centra en la narrativa de Barth, resulta interesante tener en cuenta el trabajo de Garrigós, ya que, como autores considerados postmodernistas, Barth y Auster comparten criterios similares a la hora de utilizar la obra cumbre de Cervantes.

debe estar familiarizado con la tradición literaria, para comprender y hacerse partícipe del juego subversivo al que el autor le somete" (Garrigós González, op. cit., pág. 8). Algo similar, como veremos, puede afirmarse de Auster.

Si este tipo de autor explícito y cómplice es considerado característico del postmodernismo, no lo es menos del *Quijote*. Tal vez el ejemplo más evidente sea la intromisión de Cervantes en el capítulo IX de la primera parte, donde su voz como autor se introduce en la ficción para comentar cómo encontró el manuscrito que narra la historia y cuya traducción está supuestamente utilizando. La interpelación al lector es directa, así como la petición de complicidad: "Digo, pues, que por estos y otros muchos respetos es digno nuestro gallardo Quijote de continuas y memorables alabanzas, y *aun a mí no se me deben negar*, por el trabajo y la diligencia que puse en buscar el fin de esta agradable historia" (Cervantes, I/cap. IX/pág. 107, cursivas mías).

Este lector cómplice, sin embargo, debe estar familiarizado con la tradición literaria, para ser capaz de entender los juegos y las referencias que el autor postmodernista va a proponer dentro de su obra. Del mismo modo, el lector del *Quijote* debe poseer conocimientos más o menos profundos de lo que ocurre en los libros de caballerías si aspira a captar los comentarios críticos o referencias más directas. Este tipo de alusiones a textos anteriores se conoce en términos postmodernistas como "intertextualidad", aunque ni sobre el término ni sobre su definición exacta existe unanimidad (cf. Garrigós González, op. cit., págs. 17-47). En el caso de Auster, la novela *City of Glass* que aquí se va a analizar utiliza el género detectivesco con una intención paródica similar a la de Cervantes con los libros de caballerías.

No obstante, lo dicho hasta ahora no implica en ningún caso una lectura postmodernista del *Quijote*, interpretación de la que, por otro lado, desconfía Close y de la cual afirma ser la causa principal de la separación entre los cervantistas europeos y los norteamericanos, dispuestos estos últimos a aplicar las nuevas teorías a la obra de Cervantes (cf. Close, op. cit., págs. CLXXXVII-CLXXXVIII). Tal lectura sería arriesgada, primero, por la distancia temporal y segundo, porque tampoco existe una definición clara y unánime del postmodernismo. Por el contrario, resulta relativamente sencillo reconocer las técnicas utilizadas por los autores denominados postmodernistas, como afirma Garrigós: "Es difícil definir el postmodernismo, pero no lo es identificar un texto postmodernista" (Garrigós González, op. cit., pág. 5).

Lo que atrae la atención de Paul Auster hasta el punto de incluir un breve ensayo sobre el *Quijote* en *City of Glass* es precisamente el uso por parte de Cervantes de técnicas asociadas a la actitud cómplice y lúdica del autor, así como la utilización de materiales literarios pertenecientes a otros géneros, y sobre todo, la confusión entre ficción y realidad que es esencial en el *Quijote*. En *City of Glass*, Auster utiliza el género detectivesco con una intención subversiva, y, al igual que la obra cumbre de Cervantes, plantea dentro de la misma ficción diversas cuestiones sobre la naturaleza de la narración, la relación entre realidad y ficción y los vínculos entre autor y texto.

Aparte de las diversas alusiones al *Quijote* desperdigadas por las novelas de Paul Auster —por ejemplo, en *Moon Palace* (1989), donde el narrador, M. S. Fogg, afirma que el *Quijote* es una de sus novelas favoritas[6]—, es en *City of Glass* (1985) donde se encuentra la referencia más extensa a la novela de Cervantes: dos de sus personajes establecen un diálogo de naturaleza crítica, donde propone una interpretación a los complejos juegos y relaciones entre Cervantes, Benengeli, don Quijote y el texto mismo. Por esta razón, el siguiente análisis se centra en la primera novela de *The New York Trilogy* (1987)[7].

City of Glass comienza cuando un escritor de novelas de detectives, Daniel Quinn, acepta un trabajo como investigador a consecuencia de un error de la persona que lo contrata, quien en realidad busca a un tal Paul Auster, detective. Quinn se hace pasar por él, creyendo poder desentrañar el misterio que se le presenta, de la misma manera que lo hace en su obra, que firma con el pseudónimo "William Wilson" y protagoniza su personaje-detective Max

---

[6] La cita concreta se enmarca dentro de una conversación sobre literatura entre el narrador, M. S. Fogg, y un tal Barber, amigo suyo: "we spent more than an hour enumerating our preferences in very area of life we could think of: our favorite novels, our favorite foods, our favorite ballplayer [...] I said *Don Quijote*, Barber said *Tom Jones*" (P. Auster: *Moon Palace*. Londres: Penguin, 1989, pág. 290). Resulta curioso que *Tom Jones* (1749) sea una novela escrita por Henry Fielding, el autor de *Joseph Andrews* mencionado anteriormente. Este tipo de juegos donde las referencias entre escritores se cruzan en todas direcciones es muy del gusto de los autores postmodernistas.

[7] *The New York Trilogy* está compuesta, además de *City of Glass*, por *Ghosts* (1986) y *The Locked Room* (1986). Las tres novelas comparten la ambientación en el género detectivesco, pero la lectura del *Quijote* sólo aparece en la primera. En este trabajo se ha utilizado el volumen completo de la trilogía y las citas provienen de la edición de bolsillo de Faber & Faber (1988).

Work[8]. Quinn piensa que su conocimiento del mundo criminal proveniente de los libros le permitirá enfrentarse con la vida real y "desfacer entuertos": "Like most people, Quinn knew almost nothing about crime. He had never murdered anyone, had never stolen anything, and he did not know anyone who had [...] Whatever he knew about these things he had learned from books, films and newspapers" (cf. P. Auster: *City of Glass*. Londres: Faber & Faber, 1988, págs. 7). Al igual que don Quijote, Quinn inicia su misión y sale a las calles de la Nueva York real, diferente de la que tenía en su mente (fruto de la ilusión, de ahí tal vez el título de la novela, "Ciudad de cristal"), de la misma manera que La Mancha se hace diferente a los ojos de don Quijote: "New York was the nowhere he had built around himself, and he realized he had no intention of ever leaving it again" (cf. Auster, 1988, op. cit., pág. 4).

Sin embargo, a medida que avanza en la investigación, Quinn se da cuenta de que es incapaz de resolver lo que en principio parecía un misterio, y la trama detectivesca se diluye poco a poco hasta no llegar a conclusión alguna. De hecho, episodios como el seguimiento de Peter Stillman, Sr., terminan por ser algo secundario e incomprensible, que parece alejar la atención de lo que sucede en la novela. Incluso muere el protagonista (que hace las funciones del detective), y su historia, escrita en un enigmático cuaderno rojo será editada después por un "amigo de Auster", quien no se presenta al lector. Esta falta de misterio central en una novela que supuestamente sigue las convenciones del género de detectives es lo que ha llevado a M. Sorapure a calificarla como "anti-detective fiction"[9] (1995: 72). En su formulación clásica —pensemos en Sherlock Holmes o Hercule Poirot— la novela de detectives presenta un misterio como línea central de la narración. El delito implica la ruptura del orden social y del orden racional de la realidad, por lo que la intervención del detective sirve para restablecer dicho orden mediante sus poderosas capacidades analíticas y deductivas. Con la resolución y explicación del crimen, todo vuelve a la normali-

[8] William Wilson es el título de un relato breve de E. A. Poe, cuyo tema principal es el tema del doble. La palabra "work" del apellido de Max puede traducirse como "obra", en el sentido de "obra literaria".

[9] Madeleine Sorapure: "The Detective and the Author: *City of Glass*". En: Dennis Barone (ed.): *Beyond the Red Notebook*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995, pág. 72.

dad. *City of Glass*, por el contrario, no presenta conclusión alguna, ni siquiera un misterio, de tal forma que se puede afirmar que la novela es la antítesis del género, al igual que el *Quijote* es una visión subversiva de los libros de caballerías.

En realidad el misterio, o lo que es lo mismo, la ruptura del orden vigente, se sitúa en otro lugar. Existe una complicación que rodea a la identidad del protagonista, Daniel Quinn, cuya identidad de divide también entre su pseudónimo y su personaje. La narración comienza cuando Quinn se hace pasar por el detective llamado Paul Auster, aunque a lo largo de la novela tiene diversos encuentros con otro personaje, de nombre también Paul Auster, pero escritor de profesión. Esto provoca una sucesión de personajes que tienen personalidades divididas y que actúan en la ficción como escritores y detectives al mismo tiempo, como ha señalado Sorapure (Sorapure, op. cit., pág. 72), cuya interpretación de esta conexión entre detectives y autores se basa en la equivalencia entre el desarrollo de la trama del misterio y la construcción de una trama narrativa en general. De este modo, detective y autor son los elementos que garantizan la solidez de la trama (Sorapure, op. cit., pág. 72). Es posible afirmar, por tanto, que la solución del misterio equivale a la validación de la narración para explicar la realidad, y que la presencia del detective implica que el autor puede controlar la ficción. Sin embargo, en *City of Glass* falta dicho misterio central; la multiplicación del número de personajes simultáneamente autores y detectives —y de personajes creados por otros personajes— genera dudas sobre el concepto de autoría. El guiño narrativo de Auster, que incluye en la ficción a un detective y escritor que comparten nombre con él, no sólo genera una compleja visión de la figura del autor, sino que además emula a Cervantes, quien también aparece como personaje dentro de su propia ficción —aunque no como caballero andante— cuando, en el escrutinio de la biblioteca de don Quijote, el barbero encuentra un ejemplar de *La Galatea*, y el cura afirma: "Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención: propone algo y no concluye nada; es menester esperar la segunda parte que promete" (Cervantes, I/cap. VI/pág. 86).

El diálogo entre Auster (personaje) y Quinn sobre el *Quijote* se asemeja a una pista útil para desentrañar el misterio literario de *City of Glass*, con su complicado desdoblamiento de detectives/autores, al tiempo que sirve de crítica literaria. El personaje Auster afirma recelar de la presentación de la

novela que hace Cervantes, según la cual él es únicamente el editor de una historia en árabe redactada por Cide Hamete Benengeli, y propone una nueva interpretación[10]:

> "Don Quixote, in my view, was not really mad. He only pretended to be. In fact, he orchestrated the whole thing himself. [...] he knows beforehand that [a] chronicler exists. And who else is it but Sancho Panza, the faithful squire whom Don Quixote has chosen for this purpose? In the same way, he chose the three others to play the roles he destined for them. It was Don Quixote who engineered the Benengeli quartet. And not only did he select the authors, it was probably he who translated the Arabic manuscript back into Spanish."[11]

De acuerdo con esto, el personaje Auster cree que es don Quijote quien controla la narración de su propia historia, con Sancho como testigo, el cura y el barbero como escritores y Sansón Carrasco como traductor al árabe; don Quijote mismo sería quien traduce de nuevo al español para Miguel de Cervantes. De este modo, este fragmento serviría no sólo para aportar una nueva interpretación al truco narrativo y al juego de Cervantes sobre su propia autoría, sino que al mismo tiempo es posible pensar que el diálogo proporciona una interpretación de la propia *City of Glass*, según la cual esta novela y el *Quijote* compartirían una organización similar con respecto a las posiciones del autor, del narrador y de los personajes: Cervantes y Auster estarían colocados como autores "reales" que editan la historia, don Quijote y Daniel Quinn (nótese la coincidencia de iniciales[12]) serían los protagonistas que dirigen su propia

---

[10] Aunque Auster no lo menciona en su diálogo sobre el *Quijote*, es preciso recordar que Cervantes se contradice a sí mismo porque, si bien afirma que la historia la encontró escrita en árabe (cf. Cervantes, I/cap. IX), en el prólogo había llamado a su libro "hijo del entendimiento" (Cervantes, I/Prólogo/pág. 9), y se pregunta: "Y, así, ¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno [...]?" (Cervantes, I/Prólogo/pág. 9).

[11] Cf. Auster, 1988, op. cit., pág. 99.

[12] La coindicendia de las iniciales se comenta de manera explícita en la ficción. El desconocido narrador nos dice: "He [Quinn] thought through the question of why Don Quixote had not simply wanted to write books like the ones he loved – instead of living out their adventures. He wondered why he had the same initials as Don Quixote." (Auster, 1988, op. cit., pág. 129).

historia y hacen que sus amigos —Sancho, el cura, el barbero y Sansón por un lado, y el narrador que encuentra el manuscrito de Quinn y que es "amigo de Auster" por otra— compongan la narración[13].

Se daría de este modo la paradoja de que *City of Glass* aporta una lectura del Quijote a través de la cual, al mismo tiempo, se puede interpretar *City of Glass*. El hecho de que el narrador de *City of Glass* sea un supuesto "amigo de Auster", que encuentra el manuscrito en un cuaderno rojo, no hace sino acrecentar esa similitud. Por otra parte, dicha lectura no difiere en exceso de la que C. Garrigós propone para explicar la presencia de don Quijote en la novela de John Barth, *The Tidewater Tales* (1987): "Barth como autor crea a Peter Sagamore, que escribe la historia de don Quijote, que es a su vez personaje de la historia que escribe Cide Hamete Benengeli, quien es a su vez el escritor que se imagina Miguel de Cervantes" (Garrigós González, op. cit., pág. 162).

Este tipo de reflexión especular de la personalidad de autor no sólo estaría en consonancia con la confusión que rodea a la identidad de los personajes/detectives/autores, sino que se suma a una serie de elementos que reflejan esta actitud cómplice y lúdica que como autores comparten Cervantes y Auster —y que es también evidente en Fielding, Sterne y Barth—: el juego con la ficción y con el lector, la utilización paródica de género, la crítica literaria dentro de la ficción, la mezcla entre personajes reales e imaginarios, la confusión entre realidad y ficción y la reflexión sobre la naturaleza de la narración misma.

La aproximación desenfadada e irónica de Cervantes a la ficción y a lo que ésta representa para las relaciones humanas resume, en definitiva, la postura de Auster, quien también aspira a utilizar la narración como forma de entretenimiento, reflexión y comunicación típicamente humana, como se deduce del extracto de *City of Glass* citado al principio de este trabajo. Es posible, por tanto, que para la mentalidad postmodernista actual, los desvaríos de don Quijote sean comparables a los de autores como Auster y funcionen como experimentos para divertir al lector contando bromas, disparates y hermosas locuras que, al igual que las del personaje inmortal de Cervantes, sigan siendo inspiradoras para la humanidad.

---

[13] C. Garrigós presenta esta estructura en una tabla gráfica donde las equivalencias se hacen más evidentes (Garrigós González, op. cit., pág. 140).

BIBLIOGRAFÍA

AUSTER, Paul: *The New York Trilogy.* Londres: Faber & Faber, 1988.

——: *Moon Palace.* Londres: Penguin, 1989.

CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de La Mancha* (ed. dir. por F. Rico). Barcelona: Crítica (Instituto Cervantes), 1998.

CLOSE, Anthony: "Las interpretaciones del *Quijote*". En: Miguel de Cervantes: *Don Quijote de La Mancha* (ed. dir. por F. Rico). Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2004.

GARRIGÓS GONZÁLEZ, Cristina: *John Barth: Un autor en busca de cuatro personajes.* León: Universidad de León, 2000.

LÁZARO CARRETER, Fernando: "Las voces del *Quijote*". En: Miguel de Cervantes: *Don Quijote de La Mancha* (ed. dir. por F. Rico). Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2004.

RILEY, Edward: "Cervantes: Teoría literaria". En: Miguel de Cervantes: *Don Quijote de La Mancha* (ed. dir. por F. Rico). Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2004.

SORAPURE, Madeleine: "The Detective and the Author: *City of Glass*". En: Dennis Barone (ed.): *Beyond the Red Notebook.* Philadephia: University of Philadelphia Press, 1995.

VI. FILOLOGÍA ITALIANA

DON QUIJOTE EN EL TEATRO ITALIANO: *AMORE FRA GLI IMPOSSIBILI* DE GIROLAMO GIGLI

Elena E. Marcello
Universidad de Castilla-La Mancha

1. LA PRIMERA TRADUCCIÓN ITALIANA DEL *QUIJOTE* Y SUS LECTORES

La acogida del *Quijote* en Italia es inmediata, aunque menos cuantiosa en traducciones e imitaciones que la de otros países europeos[1]. En 1610, cinco años después de la *princeps* de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, se publica en Milán, en la imprenta de Pedro Mártir y Juan Bautista Bidello, la primera edición "italiana". La publicación, dedicada a Vitaliano Visconti, ve la luz en castellano, pero su traducción no tarda en prepararse. De todos modos, el texto encuentra su cauce de difusión en lengua original antes, y después, de que Lorenzo Franciosini, el primer traductor del *Quijote*, emprenda la labor

---

1 Sobre la recepción y la fortuna del *Quijote* en Italia remito solamente a Donatella Pini Moro y Giacomo Moro: "Contributo a un saggio bibliografico su cervantismo italiano (con un'appendice sulle trasposizioni musicali". En: *Don Chisciotte a Padova. Atti della I Giornata Cervantina*. Padova: Editoriale Programma, 1992, págs. 149-268. Donatella Pini: "Don Chisciotte in Italia: da *hidalgo* a *cittadino*". En: *Quaderni di Lingue e Letterature*, Verona, XXII (1997), págs. 101-119.

de trasladarlo al italiano. Nada extraño si se considera que un buen porcentaje de la península estaba sujeto al dominio de España y que el castellano no era lengua desconocida para los lectores cultos. Alessandro Tassoni es el primero en citar la novela cervantina y en dar una pista de cómo reciben los italianos las aventuras del Caballero de la Triste Figura. En *La secchia rapita*, poema heroico-cómico escrito en 1615, el ridículo conde de Culagna alardea tener entre sus antepasados a "quel don Chisciotto in armi sì sovrano/ principe degli erranti e degli eroi"[2]. Tanto el primero como el segundo brillan por ser personajes ridículos en sus actuaciones y nada heroicos. Por consiguiente, todo apunta a que las locuras de don Quijote proporcionarán a los lectores de Italia entretenimiento, diversión e inspiración cómica. Pero hay más. Es interesante notar que la influencia del hidalgo (y su creador) se aprecia en primera instancia en una parodia de las novelas de caballerías ("poemi cavallereschi") que los italianos conocían perfectamente tanto en su vertiente seria (desde Boiardo y Ariosto hasta la revisión genérica de Tasso) como en la burlesca (Pulci, Berni). Se trata de las mismas novelas que enloquecieron al Caballero de la Triste Figura. Además, el género paródico del Tassoni no tarda en difundirse y da paso en seguida a las imitaciones. Entre ellas, destacan *Lo scherno degli dei* (1618) de Francesco Bracciolini y, sobre todo, el *Asino* (1652) de Carlo de' Dottori, en el que aflora nuevamente la sombra del *Quijote* (personaje y novela) en la figura del vanidoso Tinca, "ridicolo d'aspetto e portamento/ sopra un magro ronzon con spada e lancia/ che parea Don Chisciotte della Mancia"[3].

En 1622 se imprime en Venecia la versión italiana de la primera parte del *Quijote* a la que sigue, en 1625, la segunda parte con la impresión corregida de la primera, en la que se traducen por primera vez también los poemas[4]. Lorenzo Franciosini no tarda en tropezar con ciertos obstáculos al traducir la obra maestra de Cervantes que, finalmente, aparece con el título de *L'ingegnoso cittadino don Chisciotte della Mancia*[5] y se anuncia en la portada de

---

[2] Rosaria Flaccomio: *La fortuna del Don Quijote in Italia nei secoli 17 e 18 e il Don Chisciotte di G. Meli*: Palermo: Santi Andò e Figli Editori, 1928, pág. 18.

[3] Flaccomio, op. cit., pág. 27.

[4] El encargado de traducirlos fue el poeta Alessandro Adimari.

[5] Miguel de Cervantes: *L'ingegnoso cittadino don Chisciotte della Mancia. Composto da Michel di Cervantes Saavedra et hora nuovamente tradotto con fedeltà e chiarezza di spagnuolo in italiana da Lorenzo Franciosini, fiorentino*. Venezia: Andrea Baba, 1622 y 1625.

1622 como "Opera gustosissima e di grandissimo trattenimento a chi è vago d'impiegar l'ozio in legger battaglie, disfide, incontri, amorosi biglietti e inaudite prodezza di cavalieri erranti" y en la de 1625 como "Opera dove accoppiato l'utile e il diletto, con dolcezza di stile e con leggiadrissima invenzione si dimostra quanto infruttuosa e vana sia la letteratura dei libri di cavalleria, e con intrecciatura di favole e d'altri gentilissimi accidenti si spiegano discorsi nobili, successi maravigliosi, sentenzie gravi e altre cose belle e degne di qual si voglia giudizioso lettore". Más de dos siglos de reediciones (cuatro en el XVII y otras tantas en el XVIII) transforman la versión de Franciosini en la edición italiana canónica.

Entretanto, las aventuras del hidalgo manchego inspiran a los dramaturgos del teatro cómico y, sobre todo, del teatro musical, tales como Marco Morosini o Girolamo Gigli. Más conocidos, en cambio, son los compositores y autores que en el XVIII inundan el mercado con obras quijotescas[6]. El inventario es asombroso y los nombres de Giovanni Paisiello, Antonio Salieri o Apostolo Zeno, por citar algunos, son testimonios inequívocos del éxito del personaje cervantino en el teatro musical italiano[7].

He utilizado para las citas, que modernizo, los ejemplares de la Biblioteca Nacional de España Cerv. 1170 y Cerv. Sedó 8662 para la primera parte de 1622 y 1625 y Cerv. Sedó 8663 para la segunda parte de 1625. Sobre esta traducción véanse los siguientes trabajos: Dante Bernardi: "Lorenzo Franciosini, primer traductor del Quijote al italiano; Los problemas filológicos de la primera parte y el *Caso Oudin*". En: *Anales Cervantinos* 31 (1993), págs. 151-181. Dante Bernardi: "El Don Chisciotte de Lorenzo Franciosini (1622): un caso de (auto)censura". En: Carlos Romero Muñoz, Donatella Pini Moro, Antonella Cancellier (eds.): *Atti delle Giornate Cervantine*. Padova: Unipress, 1995, págs. 93-104. Pini, 1997, op. cit.

[6] Cf. Flaccomio, op. cit. Bárbara Esquival-Heinemann: *Don Quijote's Sally into the Word of Opera. Libretti between 1680 an 1976*. New York: Peter Lang, 1993.

[7] A este propósito, me limito a recordar el *Don Chisciotte in Sierra Morena* (1719), tragicomedia con letra de Apostolo Zeno y música de Francesco Bartolomeo; cf. Donatella Ferro: "Un Don Chisciotte settecentesco". En: *Rassegna Iberistica*, Venecia, nº 56 (1996), págs. 77-84. El *Don Chisciotte in corte della Duchessa* (1727), obra "serio-ridícula" escrita por Giovanni Claudio Pasquini con música de Antonio Caldara; *Il nuovo don Chisciotte*, comedia de Gennaro Federico con música de Leonardo Leo y Pietro Gamaus; el *Don Chisciotte in Venezia* escrito por Giuseppe Baretti para el teatro de Londres; cf. Giuseppe Carlo Rossi: "Un *Don Chisciotte in Venezia* de Giuseppe Baretti". En: *Anales Cervantinos* 18 (1979/1980), págs. 211-217.

2. GIROLAMO GIGLI, DRAMATURGO, Y SUS QUIJOTES

El sienés Girolamo Gigli (1660-1722) completa con Giovan Battista Fagiuoli (1660-1742) y Jacopo Angelo Nelli (1673-1767) la tríada de dramaturgos, activos a finales del siglo XVII y principios del XVIII en Toscana, que inician el proceso de acercamiento de la comedia hacia el género de caracteres. Personalidad compleja, poseedora de "un'istintiva disposizione alla burla e alla polemica, un gusto del ridicolo e del grottesco in cui si fondono spinte più profonde (lo sdegno per l'ipocrisia in tutte le sue forme) e un estroso piacere di far ridere, di movimentare comicamente l'ambiente che lo circonda"[8], Gigli introduce al hidalgo entre los protagonistas de tres piezas: *Il Ludovico Pio*, *Amore fra gli impossibili ovvero Don Chisciotte e Coriandolo*, e *Il Chisciotte ovvero un pazzo guarisce l'altro*. La crítica suele distinguir dos etapas en su carrera de dramaturgo: la primera, consignada en las ediciones *Poesie drammatiche* (1700) y *Opere nuove* (1704), en la que se experimentan fórmulas dramáticas consolidadas en los siglos anteriores (la *commedia dell'Arte*, la comedia italo-española y el incipiente melodrama); la segunda, en cambio, marcadamente influida por el teatro francés (Corneille, Racine, Molière, Genest, Montfleury, etcétera). A este segundo período, cuya bisagra está constituida por las piezas *I litiganti* y *Un pazzo guarisce l'altro*, pertenecen las comedias más famosas de Gigli: *Don Pilone ovvero Il bacchettone falso*, adaptación del *Tartuffe* de Molière, y *La Sorellina di Don Pilone ovvero L'avarizia più onorata nella serva*

---

[8] Walter Binni: "Il teatro comico di Girolamo Gigli". En: *L'Arcardia e il Metastasio*. Firenze: La Nuova Italia, 1968, págs. 176-206; antes en: *La Rassegna della Letteratura Italiana* 63 (1959), págs. 417-134, pág. 179. Sobre su teatro véanse también Alfredo Giannini: "Una commedia inedita di G. Gigli e l'*École des filles* di J. de Montfleury". En: *Studi di Filologia moderna* VI, fasc. 1-2 (1913), págs. 49-73. Renata Carloni Valentini: "Le traduzioni italiane di Racine". En: *Contributi dell'Istituto di Filologia moderna*, Serie francese, Milano, Vita e Pensiero, V (1968), págs. 242-243 y 413-417. Renata Carloni Valentini: "Girolamo Gigli interprete di Giovanni Racine". En: *Aevum* 46: 1/2 (1972), págs. 49-114. Girolamo Gigli: *La scuola delle fanciulle ovvero il Pasquale*, ed. Antonio Di Preta. Firenze: Le Monnier, 1973. Maria Luisa Altieri Biagi: "Studi sulla lingua della commedia toscana del primo Settecento (Fagiuoli, Gigli, Nelli)". En: *Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaia*, Firenze, Olschki, nuova serie 16, vol. XXX (1965), págs. 251-378. Girolamo Gigli: *Don Pilone ovvero Il bacchettone falso*. En: *Il teatro italiano IV La commedia del Settecento*, ed. Roberta Turchi, tomo I, págs. 3-105.

che nella padrona. Asimismo, al dramaturgo sienés se le reconoce el mérito de intentar, en sintonía con Nelli, una reforma teatral que, como se sabe, logrará llevar a cabo Goldoni.

En las transposiciones dramáticas "quijotescas" de Girolamo Gigli es indudable que lo que le atrae del personaje cervantino es su potencial cómico. Ni qué decir tiene que hay locuras que encandilan. Y las de don Quijote más. A este propósito, no se olvide cómo se anuncian las aventuras del caballero manchego en las portadas de la traducción italiana, ni que algunos textos teatrales toman como asunto de la historia justo el episodio en Sierra Morena, es decir, el momento en que confluyen dos exponentes de la locura literaria: Cardenio y el protagonista principal[9]. Los don Quijotes de Gigli viven de esta locura, aunque sean personajes menos profundos y complejos que su modelo.

La primera pieza, *Il Ludovico Pio*[10], es un "dramma per musica" en el que se escenifica la lucha de Lotario, hijo del emperador, por el poder. La obra se publica en Siena en 1687 y 1689 (Stamperia del Pubblico) para incluirse luego en la colección del dramaturgo, titulada *Poesie drammatiche*, que ve la luz en Venecia (Antonio Bortoli) en 1700. En un drama de índole tan denso, la figura del caballero manchego (cf. acto I, escenas IV-V, VIII-X; acto II, escenas IX-X, XIV-XV; acto III, escenas II, XVI) extraña bastante. ¿Qué función concede Gigli al personaje cervantino en esta historia donde la ambición, que al final se condena con la restitución del trono al rey legítimo, provoca encarcelamientos, falsas acusaciones y destituciones? Como ya indicó Flaccomio, don Quijote parece un mero comparsa que asoma y desaparece repentinamente sin tener un papel de relieve en la acción. Desangelado, sin caballo ni escudero, el hidalgo manchego es víctima de una acusación de traición, acaba encadenado y se niega a liberarse, y habla citando los versos de Ariosto y Tasso. El autor justifica el lenguaje "literario" de su don Quijote al señalar que, contraponiendo el tono elevado del *verbum* con la actuación discorde de su portavoz,

[9] Cf. Cesare Segre: "Quattro tipi di follia medievale". En: *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*. Torino: Einaudi, 1990, págs. 89-102; en particular, págs. 92-93.

[10] Girolamo Gigli: *Poesie drammatiche*. Venezia: Antonio Bortoli, 1700, págs. 79-154. He consultado el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España (T/7803), que cito modernizando grafía y puntuación.

mira a suscitar la risa: "Troverete che Don Chisciotte usa talvolta versi presi dal Tasso o dall'Ariosto. Non mi crediate sì temerario che io pretenda mettere in burla due autori da me riveriti e stimati come maestri della poesia: ho solo voluto esprimere i pensieri del personaggio, co' versi di que' degni poeti, per far nascere il ridicolo dal contrapposto, facendo servire una grande autorità a una gran follia..."[11].

Cabe preguntarse si este principio cómico del "contrapposto" sea el motivo que justifique no sólo la lengua, sino también la presencia del hidalgo en las obras de Gigli, considerando, sobre todo, la coincidencia en el uso de algunos recursos. Aquí, como se verá en *Amore fra gli impossibili*, don Quijote entra en escena pobre y hambriento. Su situación, como él mismo indica, contrasta con la edad dorada de los caballeros.

> "*Don Chisciotte, vestito di ferro, con lancia.*
> Invitto Don Chisciotte, e dove vai?
> E che secolo mai tanto spiantato
> di venture e di fede è questo d'oggi!
> Ogn'oste mal creato
> il pagamento vuol prima che alloggi
> e, se non han contanti,
> cascan di fame i cavalieri erranti!
> Grandissima bontà degli osti antichi!"[12]

Aquí, como en *Amore fra gli impossibli*, don Quijote se topa con otro personaje, el soldado Galafrone, a quien confunde con la personificación del hambre y cree, luego, poder defender de un monstruo. A partir de este momento, a diferencia de *Amore fra gli impossibili*, la presencia del hidalgo da pie a una serie de interludios cómicos (ni siquiera una débil acción secundaria), creados por su particular visión de la realidad, que no terminan de amalgamarse con la historia principal.

---

[11] Cito de Flaccomio, op. cit., pág. 37, en donde el lector hallará un breve resumen del asunto de esta pieza.

[12] Gigli, 1700, op. cit., pág. 89.

En las dos piezas siguientes de Gigli la figura de don Quijote cobra protagonismo, aunque el motivo de su presencia sigue estando relacionado con su particular enajenación. Los mismos títulos apuntan a que la locura va a ser el recurso principal del enredo: un amor imposible y una locura que se cura con otra. Detengamos la atención en la primera obra, objeto de esta contribución.

3. LAS MÚLTIPLES FACETAS DE LA LOCURA: *AMORE FRA GLI IMPOSSIBILI*

Amore fra gli impossibili ovvero Don Chisciotte e Coriandolo es un "dramma per musica" dedicado a la duquesa de Zagarolo, que se representa por primera vez en Roma el 2 de enero de 1693 y ve la luz el mismo año tanto en la ciudad eterna (G. G. Komarek) como en Siena (Stamperia del Pubblico); finalmente, en 1700 se incluye en la colección anteriormente citada *Poesie drammatiche*[13], que se reedita en 1708. Se trata de una pieza teatral en tres actos concebida para la música. En ella el espectador se enfrenta a dos tipologías de locura, que el dramaturgo utiliza para marcar los ritmos alternados de lirismo y de comicidad. Como en el episodio de Sierra Morena —la analogía parece inevitable— hay dos locos, uno serio y el otro cómico: la joven Lucrine, enamorada de la estatua de Adonis, y el celebérrimo don Quijote. Hay también dos historias amorosas, aparte del enamoramiento de Lucrine por Adonis: Albarosa ama, y es correspondida, a Ildoro, mientras que Amaranto corteja infructuosamente a Albarosa. El triángulo amoroso, resuelto en el final en una doble pareja —Amaranto terminará casándose con Lucrine, sanada de su locura—, constituye la faceta "cuerda" de la historia, aunque todos los protagonistas estén en realidad obcecados por este sentimiento amoroso que puede llevar a enloquecer. ¿Qué papel tiene entre tantos amores el personaje cervantino? Como se indica en el argumento, la figura de don Quijote aparece estilizada en la del caballero que, enloquecido por tantas lecturas, ha luchado contra supuestos gigantes y que, por amor de su dama, a la que busca por doquier, desea resucitar a la antigua caballería errante.

---

[13] Gigli, 1700, op. cit., págs. 281-364.

> "Nell'istesso tempo capitò in Grecia il famoso D. Chisciotte della Mancia. Costui era impazzito, come sai, nella lettura di romanzi e, parendoli tanto necessaria al mondo la professione de' cavalieri erranti, voleva rimetterla in piedi a costo ancora tante volte delle sue schiene. Giostrò co' mulini a vento, che crede giganti incantati, e fece cose simili. Or perché ogni cavalier errante dovea servire ad una dama, si era formata nell'immaginazione una certa Signora Dulcinea, a dispetto della natura umana che non avea mai sognato di farla, et in onore di quella faceva pazzie degne d'eterna memoria. Costei andava cercando per il mondo ed incontrandosi quivi con Coriandolo, Spezialetto di Corinto, che portava medicine alla pazza [Lucrine], e finalmente nella pazza stessa, intriga e scioglie variamente il presente filo"[14].

Hace su primera aparición en la escena V del primer acto y, siguiendo la estilización ya manifiesta en el prólogo, don Quijote se presenta al público "stivalato e con lancia alla mano, leggendo un libro, in atto di guardar ad ogni poco all'indice e poi voltare il libro istesso"[15]. Embelesado en la lectura de una novela de caballería, protagonizada por Orlando, don Quijote se desconcierta porque el célebre paladín logra, de octava en octava, luchar una y otra vez contra sus enemigos, pelear, hablar de amor, dormirse y levantarse sin probar nunca un bocado de comida, mientras que él, émulo de la caballería errante, rabia de hambre y está sujeto a las necesidades de su estómago.

Con semejante exordio, en el que se pone énfasis en la inverosimilitud de las fábulas caballerescas, el don Quijote de Gigli se configura como una caricatura estilizada de su modelo en la que parece asomarse un resquicio de cordura. El cuadro se complementa también con la visión peculiar que el hidalgo manchego tiene de la realidad, a la que la otra figura cómica de la pieza, Coriandolo, proporciona el parámetro de contraste. En la escena siguiente (acto I, escena VI) este último llega al escenario con la cara ensangrentada, mientras que don Quijote, que ha oído sus gritos, se imagina a su amada Dulcinea encadenada para que un dragón se cebe en ella. El diálogo que sigue, obviamente, roza el

---

[14] Gigli, 1700, op. cit., pág. 284.

[15] Gigli, 1700, op. cit., pág. 294. La escena ocupa las págs. 294-296.

absurdo, puesto que Coriandolo no sabe de dragones ni de doncellas en peligro. Este encuentro, sin embargo, enhebra nuevas situaciones ridículas: don Quijote, una vez conocida la profesión de boticario del joven, le ahuyenta temiendo elixires de amor que "rallegrano il cuore", mientras que él debería desmayarse por la pérdida de Dulcinea. Lo confunde luego con un caballero y, por eso, arremete contra él y termina desnudándose por luchar con armas iguales. En toda esta secuencia, Coriandolo es el encargado de subrayar la enajenación del hidalgo manchego, con palabras y música, como se deduce por el estribillo en que comenta a don Quijote que puede desmayarse sin problemas porque, al caerse, no se dañará la cabeza más de lo que ya está:

> "Svenga Vosignoria
> con sua commodità,
> et ovunque il capo dia
> maggior male al cervel non si farà.
> Svenga &c."[16]

Don Quijote reaparece, cojo y sucio, en el cierre del primer acto (escenas XII-XIII), momento en el que topa con su paralelo femenino, la loca Lucrine. A partir de este encuentro, se multiplican las posibilidades cómicas de la pieza, debido al choque entre las dos enajenaciones. Don Quijote cree a Lucrine una maga, mientras que ésta, que lo observa sucio de hollín, lo confunde con Vulcán, marido de Venus. Ambos interpretan los discursos del otro en función de la realidad creada por su propia imaginación y emprenden el camino juntos con el fin de coger in fraganti el adulterio de Venus, según Lucrine, y de Dulcinea, según don Quijote. Este enfrentamiento de realidades se cruza con el enredo urdido por Amaranto para sanar a Lucrine y obtener así el amor de la agradecida Albarosa. Para ello el joven ha desfigurado con una antorcha la estatua de Adonis transformándola en la imagen de un demonio. Cuando de noche llegan al lugar los dos amantes don Quijote y Lucrine, una nueva realidad les espera. Como es previsible, don Quijote justifica esta transformación con la actuación de algún brujo o maga "di cui, come ognun sa,/ son d'Astolfo e

---

16 Gigli, 1700, op. cit., pág. 297.

Amadis l'istorie piene"[17]; asimismo, pretende enfrentarse al demonio, que ve cambiar de forma ante sus ojos al acercársele Lucrine con una antorcha en la mano, pero termina desconsolado y... con las pantalones mojados.

> "Aimè, spiriti, incanti,
> sta caldo il cor, ma le budella cedono!
> Qualche pillola invisibile
> per la gola or or m'entrò;
> della bile mia terribile
> il demonio spaventato
> m'ha ordinato
> non so qual medicamento
> che non scese, come sento,
> ma nelle brache mie precipitò."[18]

Su actuación contrasta con la reacción de Lucrine, a quien el dramaturgo encomienda el momento lírico de la secuencia: la dama, desesperada, abraza tiernamente la estatua del amado desfigurado. Tanta angustia halla paralelo en la súbita salida de Amaranto quien, víctima de una locura de amor tan descorazonada como la de Lucrine, intenta obviar a semejante sufrimiento suicidándose.

> "Chi è più folle di noi, Lucrine o io?
> Un scoglio ama il suo cuore,
> un scoglio adora il mio;
> lei di vano timore
> pel suo sasso s'affanna,
> e me pel mio vana speranza inganna.
> Ma quest'onda fatale
> che 'l foco insano a quella in petto accende
> il foco insano mio or ora estingua.
> Chiara è del ciel la lingua,
> che per sanar Lucrine arte non giova.

---

[17] Gigli, 1700, op. cit., pág. 314.
[18] Gigli, 1700, op. cit., págs. 316-317.

E se ogni dì rinuova
Amor più crude al cor piaghe e ritorte,
in soccorso del cor s'armi la morte:
col freddo stral si fughi
il più cocente strale;
sani piaga d'Amor piaga mortale,
e due fonti di pianto un fonte asciughi.
Vuol gettarsi nella fonte."

Don Quijote reaparece al final del acto (II, escena XII) lamentando lo ocurrido anteriormente y confundiendo a Coriandolo con el supuesto hijo del demonio:

"Come il gelo alle piante
come ai fiori l'arsura
fa gran danno, se dura,
la dissenteria a un cavalier errante.
Alla vita del mortale
è cresciuto un altro male
prima d'oggi al mondo ignoto:
dover evacuar a corpo vuoto."[19]

La primera escena del último acto lo halla todavía en busca del enemigo, que reconoce en la estatua de Adonis, con el cual consigue finalmente luchar rompiéndole el arco de mármol.

"Dunque a pugnar t'invito,
cavaliero incantato
delle corna a lumaca
e dell'onor macchiato;
il nero sangue tuo paghi il valore
al cavalier della macchiata braca.
Tira un colpo con la lancia e getta in terra l'arco da caccia di marmo che sta sotto il fianco d'Adone."[20]

---

[19] Gigli, 1700, op. cit., pág. 330.
[20] Gigli, 1700, op. cit., pág. 337.

La escena, ya de por sí ridícula, se agudiza al aparecer en el tablado Amaranto, que Lucrine cree el nuevo Adonis, quien se erige en defensor del hermano estatuario. La situación provoca la salida inmediata del hidalgo manchego que perdona al fingido demonio porque está provisto de tanta familia. A esta secuencia siguen unas escenas, en ocasiones altamente líricas, en las que se preparan los últimos enredos de la obra que ya llega a su fin. Por una parte, Albarosa obliga a Coriandolo a disfrazarse de mujer; por otra, los protagonistas del triangulo amoroso viven momentos tensos porque Albarosa, para mantener su promesa, debe abandonar a Ildoro y, desesperada por la situación, llega a intentar el suicidio. Cuando reaparece el hidalgo manchego (acto III, escenas XII-XIX), el telón termina de cerrarse con la supuesta muerte de Albarosa y la desesperación de sus dos pretendientes. El contraste se acrecienta no sólo por el repentino cambio de tono, sino también por el atuendo del caballero andante que sale al bosque "abbrunato da capo a piede, circondato di lumicini e lanternini"[21]. Semejante atuendo se debe, como él mismo explica, a que, desesperado por la ofensa recibida del demonio, llora por muerta a la traicionera Dulcinea. Por ello, don Quijote decide buscar a otra dama merecedora de sus atenciones, porque, de no ser así, "mancando/ Chisciotte al mondo senza successione,/ si spegnerebbe in lui la professione/ e la linea d'Orlando"[22]. Previsible es la llegada de Coriandolo disfrazado de mujer.

"Una donzella! *Lo vede.*
Giusto di Dulcinea alla misura,
ché ha fianco da armatura,
piè da stivale e natiche da sella!"[23]

El encuentro da pie a un jugoso cortejo amoroso de don Quijote, que quiere celebrar inmediatamente el matrimonio con su nueva amada, y a la última treta que sanará al pobre caballero: Coriandolo le obliga a ponerse unas tiritas en la cabeza. Entonces don Quijote desaparece para reaparecer al final, dudando de la realidad de las historias leídas y abandonando la idea del matrimonio,

---

[21] Gigli, 1700, op. cit., pág. 353.
[22] Gigli, 1700, op. cit., pág. 354.
[23] Gigli, 1700, op. cit., pág. 355.

mientras los protagonistas principales declaran el nexo lógico entre el título, la historia y el personaje cervantino.

> "*Coriandolo*
> Deriva da i cerotti
> rimedio singolar della pazzia.
> *Chisciotte*
> Se cerotti son questi, il pio Chisciotte
> a se stesso li toglie
> per dargli a questi due che piglian moglie.
> *Amaranto*
> Costui, sì al mondo noto,
> ver l'impossibil sempre
> l'ali insane spiegò del suo desio.
> *Lucrine*
> E all'impossibil sempre impennò il voto
> fin qui la tua speranza e l'amor mio."[24]

4. CONCLUSIONES

De este somero análisis, aunque centrado esencialmente en la presencia del Caballero de la Triste Figura, parece evidente que Gigli juega con una tipificación de don Quijote, ya asentada a finales del XVII, que deriva de una lectura de la novela cervantina que privilegia lo ameno, lo imposible, lo alocado y lo risible. De ahí, esas gruesas pinceladas que delinean a un don Quijote ridículo, en el aspecto y en las obras, cuyas actuaciones o palabras llegan incluso a rozar lo escatológico. El juego de referencias se extiende, sin llegar a desarrollarse, también a Cervantes. En efecto, al creador de la novela parece aludir don Quijote cuando evoca a Dulcinea, que, "benché un maligno autore/ che scrive con livore"[25] quiera que sea campesina, para él es reina de las mujeres. De todos modos, es indudable que la configuración y actuación del personaje

[24] Gigli, 1700, op. cit., pág. 363.
[25] Gigli, 1700, op. cit., pág. 295.

cervantino, comparadas con *Il Ludovico pio*, están mejor perfiladas e integradas en la acción. El ritmo alterno entre momentos elevados (sean estos trágicos o líricos) e interrupciones lúdicas, que anteriormente aparecía desarticulado, es más armónico y dosificado, aunque el análisis de *Amor fra gli impossibili* debería completarse con el estudio del elemento melódico, que no se ha tratado en esta ocasión. El "ridicolo del contrapposto", citado anteriormente, trasforma a don Quijote en la mejor baza para marcar el ritmo de la obra al crear, con su presencia, momentos de distensión en una contraposición continua no sólo de lengua y acción, como en *Il Ludovico pio*, sino de realidades y situaciones. Este patrón, que Gigli parece perfeccionar paulatinamente, se repite en *Un pazzo guarisce l'altro.* En esta comedia, publicada por primera vez en Siena en 1698 e incluida en otra colección del autor, *Opere nuove*, en 1704 (Venecia, Marino Rossetti), Gigli lleva nuevamente a escena al alocado don Quijote para que se encuentre con otro enajenado, el príncipe don Ramiro, desquiciado por el amor hacia Ermida. Esta obra, que merece un estudio más atento tanto por su construcción como por su éxito en la época[26], confirma la predilección del dramaturgo sienés por el recurso cómico de la locura y, al mismo tiempo, parece sellar el punto final en la evolución del personaje cervantino visto a través de su mirada.

BIBLIOGRAFÍA

ALTIERI BIAGI, Maria Luisa: "Studi sulla lingua della commedia toscana del primo Settecento (Fagiuoli, Gigli, Nelli)". En: *Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaia*, Firenze, Olschki, nuova serie 16, vol. XXX (1965), págs. 251-378.

BERNARDI, Dante: "Lorenzo Franciosini, primer traductor del Quijote al italiano; Los problemas filológicos de la primera parte y el *Caso Oudin*". En: *Anales Cervantinos* 31 (1993), págs. 151-181.

——: "El *Don Chisciotte* de Lorenzo Franciosini (1622): un caso de (auto)censura". En: Carlos Romero Muñoz, Donatella Pini Moro, Antonella

[26] Sobre esta pieza véase Flaccomio, op. cit., págs. 39-49.

Cancellier (eds.): *Atti delle Giornate Cervantine.* Padova: Unipress, 1995, págs. 93-104.

Binni, Walter: "Il teatro comico di Girolamo Gigli". En: *L'Arcardia e il Metastasio.* Firenze: La Nuova Italia, 1968, págs. 176-206; antes en: *La Rassegna della Letteratura Italiana* 63 (1959), págs. 417-134).

Carloni Valentini, Renata: "Le traduzioni italiane di Racine". En: *Contributi dell'Istituto di Filologia moderna*, Serie francese, Milano, Vita e Pensiero, V (1968), págs. 242-243, 413-417.

——: "Girolamo Gigli interprete di Giovanni Racine". En: *Aevum* 46: 1/2 (1972), págs. 49-114.

Cervantes, Miguel de: *L'ingegnoso cittadino don Chisciotte della Mancia. Composto da Michel di Cervantes Saavedra et hora nuovamente tradotto con fedeltà e chiarezza di spagnuolo in italiana da Lorenzo Franciosini, fiorentino.* Venezia: Andrea Baba, 1622 y 1625.

Esquival-Heinemann, Bárbara: *Don Quijote's Sally into the Word of Opera. Libretti between 1680 an 1976.* New York: Peter Lang, 1993.

Ferro, Donatella: "Un Don Chisciotte settecentesco". En: *Rassegna Iberistica*, Venecia, nº 56 (1996), págs. 77-84.

Flaccomio, Rosaria: *La fortuna del Don Quijote in Italia nei secoli 17 e 18 e il Don Chisciotte di G. Meli.* Palermo: Santi Andò e Figli Editori, 1928.

Giannini, Alfredo: "Una commedia inedita di G. Gigli e l'*École des filles* di J. de Montfleury". En: *Studi di Filologia moderna* VI, fasc. 1-2 (1913), págs. 49-73.

Gigli, Girolamo: *Poesie drammatiche.* Venezia: Antonio Bortoli, 1700.

——: *Un pazzo guarisce l'altro.* En: Gigli, Girolamo: *Opere nuove.* Venezia: Marino Rossetti, 1704, págs. 251-358.

——: *La scuola delle fanciulle ovvero il Pasquale*, ed. Antonio Di Preta. Firenze: Le Monnier, 1973.

——: *Don Pilone ovvero Il bacchettone falso.* En: *Il teatro italiano IV La commedia del Settecento*, ed. Roberta Turchi, tomo I, págs. 3-105.

Pini Moro, Donatella, y Moro, Giacomo: "Contributo a un saggio bibliografico su cervantismo italiano (con un'appendice sulle trasposizioni musicali". En: *Don Chisciotte a Padova. Atti della I Giornata Cervantina.* Padova: Editoriale Programma, 1992, págs. 149-268.

Pini, Donatella: "Don Chisciotte in Italia: da *hidalgo* a *cittadino*". En: *Quaderni di Lingue e Letterature*, Verona, XXII (1997), págs. 101-119.

ROSSI, Giuseppe Carlo: "Un *Don Chisciotte in Venezia* de Giuseppe Baretti". En: *Anales Cervantinos* 18 (1979/1980), págs. 211-217.

SEGRE, Cesare: "Quattro tipi di follia medievale". En: *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà.* Torino: Einaudi, 1990, págs. 89-102.

VII. *DON QUIJOTE* EN LA LITERATURA Y CULTURA UNIVERSALES

LOS MOLINOS DE VIENTO VISTOS POR ALGUNOS ILUSTRADORES EUROPEOS DEL *QUIJOTE*

María Cristina ALONSO VÁZQUEZ*
Universidad de Castilla-La Mancha

1. INTRODUCCIÓN

Los estudios sobre la iconografía de *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, se han centrado, generalmente, en las figuras de don Quijote y Sancho Panza. Son los personajes de la literatura española que más extensa y variada representación gráfica han tenido a lo largo de los cuatrocientos años que llevan cabalgando, no sólo por las llanuras de la Mancha, sino por todo el mundo. Existen numerosas publicaciones sobre la evolución de la litografía del Caballero de la Triste Figura, muy rigurosas y, a su vez, muy ilustrativas. Entre las más recientes podemos destacar aquellas de José Manuel Lucía Megías, Alfonso E. Pérez Sánchez y Eduardo Urbina.[1] La aventura de los molinos de

* Deseamos expresar nuestro agradecimiento al editor del libro, Hans Christian Hagedorn, por su inestimable ayuda en la elaboración del presente estudio, especialmente en relación con la bibliografía sobre la iconografía del *Quijote*.

[1] Cf. José Manuel Lucía Megías: "Don Quijote al encuentro de su imagen. Siglos XVII y XVIII". En: Centro de Estudios Cervantinos, 2005 (www.centroestudioscervantinos.es). Alfonso E. Pérez Sánchez: "Viaje por las caras del Quijote". En: *El Cultural*. Madrid:

viento es posiblemente el episodio más conocido de esta novela, y aparece en numerosas ilustraciones tanto españolas como extranjeras; sin embargo, entre las investigaciones sobre la iconografía del *Quijote* no resulta fácil encontrar estudios sobre la representación gráfica de estas construcciones típicamente manchegas y quijotescas en las diferentes culturas a las que se ha traducido la obra.[2]

Don Quijote salió de la editorial en el Madrid de 1605 (a finales de 1604, para ser exactos, pero con fecha de 1605) sin ilustraciones; hubo que esperar más de medio siglo hasta que en unos talleres madrileños (Andrés García de la Iglesia/Roque Rico de Miranda/a costa de María Armenteros, 1674) se publicase la primera edición ilustrada impresa en España. La primera vez que la novela salió al campo de las imágenes impresas —con la excepción de un grabado de Andreas Bretschneider, de 1613 (1614), que es la primera estampa conocida en la que se retratan los protagonistas de la obra— fue en París (1618, en la portada de la traducción de la segunda parte), Londres (1620) y, posterior-

Editoriales Universitarias Españolas, 2005 (www.elcultural.es, 6 de enero de 2005). Eduardo Urbina: “Iconografía textual e historia visual del *Quijote*”. En: José Luis González Quirós, José M. Paz Gago (eds.): *Cervantes y el pensamiento moderno*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005 (en prensa). Entre las publicaciones más relevantes sobre este tema podríamos destacar también las siguientes: Johannes Hartau: *Don Quijote in der Kunst: Wandlungen einer Symbolfigur*. Berlin: Gebr. Mann, 1987. Rachel Schmidt: *Critical Images: The Canonization of 'Don Quixote' through Illustrated Editions of the Eighteenth Century*. Montreal: McGill-Queen's UP, 1999. Para más publicaciones sobre esta materia, véase también nuestra nota 2 y la bibliografía al final de nuestro estudio.

[2] Hay que mencionar, en todo caso, el estudio de José María Sánchez Molledo: “La aventura de los molinos de viento en el *Quijote*”. En: *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 1993 (págs. 337-371). Este estudio trata de la historia de los molinos de viento en general, del episodio descrito por Cervantes en *Don Quijote*, y de su representación gráfica en diferentes ediciones de la obra; sin embargo, Sánchez Molledo no se centra específicamente en la perspectiva de los ilustradores extranjeros (aunque sí menciona algunos ejemplos; sobre la iconografía de la aventura de los molinos de viento, cf. especialmente págs. 339 sig.). En dos publicaciones recientes se pueden apreciar diferentes ilustraciones de la aventura quijotesca de los molinos de viento, realizadas por artistas internacionales; cf. Gonzalo Armero (ed.): *Cuatrocientos de 'Don Quijote' por el mundo* (*Poesía. Revista ilustrada de información poética* 45 [2005]). Madrid: TF Editores, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005, págs. 30, 52, 55, 65, 69, 77, 81-83, 132, 156, 165, 195, 198, etcétera. José Manuel Lucía Megías: *Los primeros ilustradores del 'Quijote'*. Madrid: Ollero y Ramos, 2005, págs. 38-41, 57-65, 130, 156-157 y 177.

mente, en Alemania (1648), Francia (1950), Holanda (1657) y Bruselas (1662, primera edición ilustrada en castellano). Como hemos dicho, desde las primeras ediciones, el episodio de los molinos de viento ha sido ilustrado por un gran número de pintores, dibujantes y grabadores; sin embargo, resulta interesante el hecho de que los artistas de otros países hayan concebido y representado los molinos de viento de forma muy distinta que los españoles. En el presente estudio pretendemos demostrar que las ilustraciones internacionales de los molinos de viento realizadas entre los siglos XVII y XIX, ofrecen diferentes perspectivas o percepciones visuales debido a la intención de sus autores de aproximar el universo cervantino a la realidad de los lectores franceses, alemanes, daneses, etcétera. Es decir, los ilustradores de esta época adaptaban las imágenes de los molinos al contexto cultural de los lectores en sus respectivos países, con el fin de facilitar y amenizar la lectura de la obra, de estimular la imaginación visual de los lectores y de permitirles una mejor comprensión e interpretación de estas construcciones y de este episodio quijotesco en general.

Este artículo —que ha de leerse como una primera y muy somera aproximación a esta materia, y cuyo objetivo consiste en abrir perspectivas para futuras investigaciones más exhaustivas— se centra en el análisis de tres láminas correspondientes a tres traducciones en diferentes lenguas, realizadas entre los siglos XVII y XIX. De esta forma se podrá comprobar si las ilustraciones reflejan características particulares de cada una de estas culturas. La primera ilustración seleccionada para este estudio (ilustración 1) corresponde a la traducción alemana publicada en la editorial de Thomas Matthias Götzen[3] en Francfort, en 1648, bajo el título *Don Kichote de la Mantzscha. Das ist: Junker Harnisch aus Fleckenland* (traducción de Pahsch Basteln von der Sohle; pseudónimo de Joachim Cäsar). Esta edición cuenta con una lámina en el frontispicio y cuatro ilustraciones en el interior, que destacan cuatro episodios determinados de la novela. Como segunda elección, hemos optado por su edición en Dinamarca, que tuvo como ilustrador a uno de los mejores artistas de la época de oro de la pintura danesa, Wilhelm Nikolaj Marstrand (1810–1873) (ilustración 2). Y, finalmente, no podíamos obviar la edición francesa ilustrada por Gustave Doré (1863) —que tuvo por grabador a Henri Pisan—,

[3] En la portada figura el genitivo latinizante Thomae Matthiae Götzen. El segundo nombre se cita frecuentemente como Matthäus.

dada su popularidad y su gran difusión en numerosas ediciones posteriores de esta novela (ilustración 3). En el apéndice pictórico al final de nuestro estudio hemos incluido otras diez ilustraciones (realizadas por artistas europeos en el período contemplado en esta ocasión), que pueden servir de base para futuros trabajos sobre esta materia.

Antes de entrar en el análisis de las ilustraciones, recordemos que en la aventura de los molinos de viento, en el capítulo VIII de la primera parte del *Quijote*, no aparece ninguna descripción detallada de estos edificios; los únicos datos más o menos concretos hacen referencia al número de molinos ("treinta o cuarenta molinos de viento") y al gran tamaño de sus aspas ("brazos largos", "grandes aspas").[4] Esta escasez de elementos descriptivos hace suponer que Cervantes o bien quería dejar la visualización de los molinos a la imaginación de los lectores, o bien contaba con que éstos tuvieran una idea aproximada de cuál era el aspecto de los molinos manchegos. En todo caso, a nosotros, como lectores del siglo XXI, puede resultarnos útil recordar, con una breve descripción, la forma de los históricos molinos de viento de la Mancha, tal y como se han conservado hasta nuestros días. Se trata de *molinos de viento de torre*, generalmente de forma cilíndrica, lisa y ancha aunque esbelta, y su construcción es de piedra (sillería o mampostería). Poseen una puerta, alguna ventana en la segunda planta, y, rodeando toda la parte superior, debajo de la cubierta (en la tercera planta), entre ocho y doce *ventanillos* más pequeños. En su parte superior se encuentra la cubierta cónica giratoria o *caperuza*, con un tejado puntiagudo de madera (a veces también de otros materiales). En un lateral del tejado se insertaba el eje de las aspas, normalmente cuatro, que tenían forma rectangular, y sobre las que se desplegaban lonas (*velas*). La *caperuza* con las aspas se giraba hacia la dirección del viento con la ayuda de un largo mástil de madera, llamado *gobierno* o *timón*, que se manejaba desde el suelo, en el exterior del edificio. Debido al clima seco de Castilla resulta difícil ver vegetación en su entorno.

Una vez realizada esta pequeña incursión por la arquitectura tradicional de Castilla-La Mancha estamos en situación de poder adentrarnos en el análisis

---

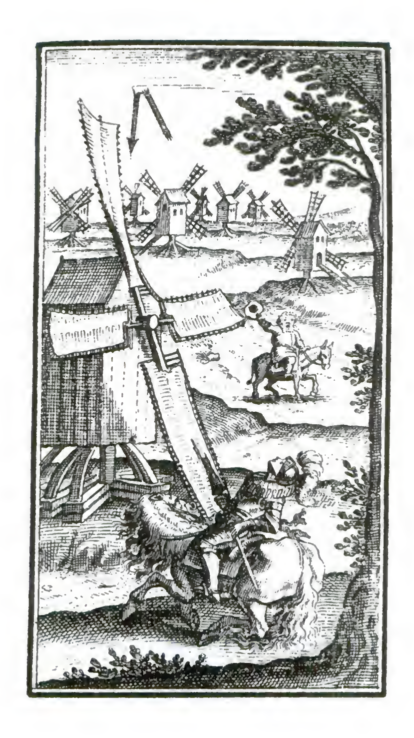
[4] Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha* (edición dirigida por Francisco Rico). Barcelona: Instituto Cervantes/Crítica, 1998, I/cap. VIII/págs. 94 y 95.

de las láminas seleccionadas. Nos centramos en varios criterios, elementos o aspectos que resumimos a continuación: el enmarque de la escena (con o sin enmarque, forma del enmarque); los elementos de vegetación (plantas, árboles, hierba); el tipo y la forma del cuerpo del molino (molino *de torre* o *de trípode*, forma redonda o cuadrada, ventanas, puertas); el material de construcción (madera, piedra); el tejado del molino (cónico, de doble caída); la forma de las aspas (rectangulares, tamaño); y la base del molino (redonda, cuadrada, con o sin soportes, elevada o no sobre el terreno). Sólo comentaremos aquí los detalles referidos a los molinos de viento y aspectos generales de las ilustraciones, sin profundizar en el retrato de los protagonistas o los animales que les acompañan.

2. DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE LAS ILUSTRACIONES

La ilustración de la edición alemana (ilustración 1) está enmarcada por una línea de trazado doble; la exterior tiene mayor grosor e intensidad, mientras que la interior es más fina. Las dos conjuntamente consiguen dar el efecto de un marco que la realza. Presenta una vegetación bastante frondosa y, de hecho, la base, el lateral derecho y una mitad de la parte superior están formados por un árbol, que parece envolver la escena. El terreno es ondulado y alfombrado por hierba o vegetación baja. Los molinos son del tipo del *molino de viento de trípode*: su cuerpo (la *caja giratoria*, donde se alojaban la maquinaria, el trigo y la harina), que es rectangular y de planta cuadrada, se eleva sobre el terreno apoyándose en un trípode o poste central (el *pivote* o *poste de giro*) con soportes laterales. Es decir, el *trípode* o armazón de soporte está formado por un poste central y los soportes laterales que se inclinan hacia el exterior en su inicio, y descansan sobre unas bases individuales unidas al soporte central. Los molinos poseen una puerta y dos ventanas situadas de forma simétrica, tanto en el frente como en los laterales; sin embargo, en la parte posterior sólo existe una. A la puerta se accede a través de una pequeña escalera o rampa (que sirve posiblemente también de *gobierno*). Como era habitual en este tipo de construcción, muy frecuente en el centro de Europa —no así en España— desde la Edad Media hasta el siglo XIX, los molinos se han realizado en su totalidad en madera, incluido el tejado y las aspas (el peso de toda la estructura debía reducirse al

máximo para poder girarla hacia el viento). El tejado está formado por dos caídas rectangulares de vertiente triangular. Las aspas son rectangulares y alargadas, y están cubiertas de lonas. El cielo presenta cirros, y a su vez aparece en él la punta rota de la lanza de don Quijote, impulsada hacia arriba por el choque con las aspas del molino; este elemento, por su forma de flecha rota que parece haber sido devuelta desde las alturas —y por ser un detalle muy marcado en esta imagen—, podría interpretarse también como símbolo pictórico con connotaciones religiosas.



1. Estampa anónima alemana de 1648
(Impresor: Thomas Matthias Götzen, Frankfurt)

La ilustración de Marstrand (ilustración 2) no está enmarcada, presenta vegetación, y el terreno posee un relieve ondulado. Los molinos —igualmente de *trípode*, aunque de otro tipo que aquellos de la ilustración 1 — están construidos de madera en su totalidad (en la imagen no se aprecia si el trípode está construido en madera o quizá en piedra, aunque esta última posibilidad resulta muy improbable debido a su gran peso). El cuerpo es de planta cuadrada, más ancho en la parte inferior que en la superior. Tienen una puerta y una diminuta ventana redonda. El techo es de doble caída triangular. El *trípode* de este tipo de molino de viento está construido de la siguiente manera: la base cuadrada del cuerpo de los molinos se eleva sobre un soporte circular o disco giratorio, y este a su vez gira sobre otro semejante, de similar diámetro. Este último se apoya en tres o cuatro soportes laterales que se sustentan en el terreno. Las aspas, cubiertas de lona, son rectangulares y de gran tamaño.



2. Ilustración danesa de Wilhelm Nikolaj Marstrand, h. 1850 (?)
(edición de 1865-1869, Fr. Woldikes Forlags Exped., Copenhague)



3. Ilustración francesa de Gustave Doré, de 1863
(Grabador: Henri Pisan; Librairie Hachette, París)

La lámina de Gustave Doré[5] (ilustración 3) presenta vegetación baja en el entorno. El cuerpo y la base de los molinos, que son molinos de viento *de torre*, al estilo holandés, están construidos en piedra. El cuerpo del molino, mucho más alto que en los casos anteriores, es circular, haciéndose más esbelto según se eleva sobre el terreno. Tiene varias ventanas y una especie de pequeño balcón o mirador. El cuerpo del molino tiene una base redonda y muy sólida, construida directamente sobre el terreno. Existe una plataforma circular con una barandilla, que rodea todo el edificio y está apoyada en la base mediante unos soportes laterales. La *caperuza* o *cubierta giratoria* con su tejado es de madera y tiene forma de pirámide truncada (o cono truncado, el dibujo no es muy nítido en este aspecto). Claramente se aprecian el *timón* (o *gobierno*) y las cuerdas que sirven para orientar la *caperuza* hacia la dirección de la que sopla el viento. Las aspas están cubiertas por lonas, y el cielo presenta cúmulos. Nótese especialmente que se trata —igual que en el caso de los molinos de viento manchegos— de molinos *de torre*, pero que la forma es muy diferente en los dos tipos (por ejemplo, cilíndrica en los españoles, cónica o *de trompa* en el caso del molino al estilo holandés).

La lámina alemana y la ilustración danesa poseen algunas características comunes: en ambos casos se muestran molinos cuadrados *de trípode* que se encuentran elevados encima del terreno por medio de armazones de soporte (en la versión más primitiva de este tipo de molino, se trataba de un simple *pivote* o *poste*, que con el tiempo fue sustituido por un *trípode* más sólido, o una estructura similar, tal y como se puede apreciar en estas dos ilustraciones). Pero a pesar de tener estos rasgos comunes, hay características que varían entre las dos representaciones, tanto en el cuerpo (la forma de la *caja*) como en el *trípode*, con su sistema de giro y los apoyos o soportes laterales. En cuanto al cuerpo principal o *caja giratoria*, los molinos daneses se hacen más anchos en su extremo inferior que los alemanes. Si se tiene en cuenta el sistema de suspensión, también son diferentes, no sólo en cuanto al *poste de giro* sino también en cuanto a la forma de los soportes laterales. El *trípode* tiene una forma diferente en dichas ilustraciones. En la danesa, debajo del cuerpo principal se aprecia una base

[5] Gustave Doré (1832-1883) realizó varias ilustraciones de los molinos del *Quijote*. En este estudio utilizamos una de aquellas en las que mejor se visualizan estos edificios en su totalidad.

circular de gran diámetro, mientras que en la alemana destaca claramente el *poste de giro*, que tiene forma cuadrada. Asimismo difieren en la forma en que se apoyan los soportes laterales en el *poste*. En la lámina danesa, los soportes laterales se apoyan en la base circular, y en la alemana salen directamente del *poste de giro*. Con respecto a los soportes laterales, los alemanes son curvados y se apoyan, a su vez, en bases individuales. Sin embargo, los daneses salen rectos de la base circular y se apoyan directamente en el terreno. En ambos casos se trata de un tipo de molino muy típico del centro de Europa entre la Edad Media y el siglo XIX, pero que es muy distinto de los molinos de viento de la Mancha.

La ilustración de Doré es diferente a las dos anteriores, y algo más cercana a la apariencia real de los molinos españoles, ya que los molinos de viento de tipo holandés que le sirvieron de inspiración son —igual que los españoles— molinos *de torre* construidos en piedra, y tienen una base redonda; aún así, poseen unos rasgos muy diferentes a los molinos castellanos. Su cuerpo se estrecha considerablemente en su parte superior (en forma de cono o trompa) y posee una plataforma circular rodeada de una barandilla, apoyada en el suelo. El techo del molino o *caperuza giratoria*, construido de madera, tiene forma de cono o pirámide truncada que a partir de la mitad comienza a estrecharse. Las aspas, aunque son también rectangulares, están cubiertas de lona, y el cielo, encapotado.

3. CONCLUSIÓN

Valgan estas tres imágenes para comprobar cómo los molinos de viento de la Mancha (muchos críticos suponen que este episodio del capítulo VIII del *Quijote* está inspirado en los molinos de viento de Campo de Criptana), se transforman en cada representación visual según la cultura a la que se traduce la obra, y según la época en la que se realizan la traducción y la ilustración. En otras palabras, el *Quijote* se escribió en español reflejando una cultura, unas costumbres, un paisaje, una arquitectura y una tecnología muy particulares —los de Castilla a principios del siglo XVII—; pero el *Quijote* se ilustró también en el extranjero, transformando completamente o reinventando incluso, en cada ocasión, el universo iconográfico que había imaginado su autor. Como

hemos visto, las tres ilustraciones son diferentes entre sí, y, a su vez, distintas de los molinos de viento castellanos. Los objetos sufren una adaptación intencionada que los traslada o 'traduce' al contexto sociocultural, arquitectónico, tecnológico, geográfico y climático, etcétera, de la cultura a la que se traduce la novela.

Los molinos alemanes y daneses —molinos *de trípode*, es decir, un tipo de molino que no se encuentra en la Mancha— utilizan principalmente la madera en su construcción, elemento típico de la construcción de la época en las zonas ricas en forestación, mientras que en el norte de Francia, en el siglo XIX, se construyen molinos de viento *de torre* al estilo holandés, que utiliza la piedra. Los molinos de viento tanto alemán como danés se elevan por encima del suelo (los *pivotes* o *trípodes* permitían que los molinos pudieran girarse hacia el viento), mientras que los franceses, que se caracterizan por su *caperuza giratoria* (en este caso, sólo se gira la *caperuza*), están edificados en piedra y directamente en el terreno, por lo que alcanzan una altura bastante mayor. La forma cónica (o *de trompa*) y la altura de los molinos dibujados por Doré, así como la plataforma con su barandilla, entre otros detalles, los distinguen claramente de aquellos imaginados por Cervantes en el *Quijote*. Asimismo, se advierte que en las tres ilustraciones se da una cierta importancia o incluso un valor simbólico a la vegetación que se representa en el paisaje (y que escasea en Castilla). Si tomamos como ejemplo la lámina alemana, la naturaleza es tan importante que el árbol envuelve la escena. En cambio, en las ilustraciones danesa y francesa parece que la vegetación expresa una cierta aridez o quizá pobreza. Todavía se puede apuntar otra diferencia de estas ilustraciones con respecto al paisaje de La Mancha. Es la presencia de las nubes, de las que Castilla, de cielo azul y resplandeciente, carece normalmente. Las nubes están presentes en las ilustraciones alemana y francesa. Posiblemente, en la lámina de Doré se puedan atribuir a su característica de pintor romántico. Pero también se podría pensar que tanto Alemania como el norte de Francia poseen inviernos lluviosos, y que esta circunstancia climatológica se encuentre reflejada en la ilustración.[6]

---

[6] Existe otra característica de la lámina alemana que no se aprecia tan claramente en las otras dos; en ella, también don Quijote se ha transformado, en su caso en un hidalgo alemán, tanto en su físico (aparece sin barba) como en su vestimenta (lleva un sombrero de plumas de ricos penachos).

De acuerdo con nuestro planteamiento inicial hemos comprobado cómo, al ser fruto de un proceso de adaptación a otras culturas, las láminas que representan los molinos de viento en algunas ediciones europeas del *Quijote* realizadas entre los siglos XVII y XIX tienden a buscar una cierta complicidad o una mayor fuerza ilustrativa para los lectores de estas traducciones, al adaptarse al contexto cultural y a las experiencias visuales del público lector de los países en cuestión. Manteniendo la propia esencia de lo que son los molinos de viento, los ilustradores extranjeros los han convertido en elementos más expresivos, con el fin de que el receptor capte mejor su función de objeto significativo y simbólico en la novela.

BIBLIOGRAFÍA

ALLEN, John Jay, y FINCH, Patricia S.: *Don Quijote en el arte y pensamiento de Occidente*. Madrid: Cátedra, 2004.

ALONSO VÁZQUEZ, María Cristina: "La representación visual de las ventas. Una interpretación pragmática". En: *Didáctica (Lengua y Literatura)* 17 (2005), págs. 1-9.

ARMERO, Gonzalo (ed.): *Cuatrocientos de 'Don Quijote' por el mundo* (*Poesía. Revista ilustrada de información poética* 45 [2005]). Madrid: TF Editores, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005.

BRÜGGEMANN, Werner: *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik*. Münster: Aschendorff, 1958.

CARO BAROJA, Julio: "Disertación sobre los molinos de viento". En: *Historia de los molinos de viento, ruedas hidráulicas y norias*. Madrid: Instituto para la Diversificación Ahorro de la Energía, Tabapress, 1995, págs. 51-171. Primero en: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* VIII (1952), págs. 216-366.

CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha* (edición dirigida por Francisco Rico). Barcelona: Instituto Cervantes/Crítica, 1998.

El 'Quijote'. Biografía de un libro. 1605-2005 (catálogo). Madrid: Biblioteca Nacional, 2005.

GONZÁLEZ ROBLES, Luis, y PIQUERAS, José Luis: *El Quijote en el arte. Don Quixote in the art world* (CD-ROM). Alcalá de Henares, Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

HARTAU, Johannes: *Don Quijote in der Kunst: Wandlungen einer Symbolfigur.* Berlin: Gebr. Mann, 1987.

JIMÉNEZ BALLESTA, Juan: *Molinos de viento en Castilla – La Mancha.* Piedrabuena (Ciudad Real): Ediciones Llanura, 2001.

LENAGHAN, Patrick (en colaboración con Javier Blas y José Manuel Matilla): *Imágenes del 'Quijote': Modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII a XIX.* Madrid: Hispanic Society of America, Museo Nacional del Prado, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 2003.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel: "Las mil caras de un libro ilustrado". En: Carlos Alvar et al.: *La imagen del 'Quijote' en el mundo.* Barcelona, Madrid: Lunwerg Editores, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, págs. 13-61.

——: "Don Quijote al encuentro de su imagen. Siglos XVII y XVIII". En: Centro de Estudios Cervantinos, 2005 (www.centroestudioscervantinos.es).

——: *Los primeros ilustradores del 'Quijote'.* Madrid: Ollero y Ramos, 2005.

OBERMAIER, Franz: "Don Quijote in der Kunst". En: *Auskunft. Zeitschrift für Bibliothek, Archiv und Information in Norddeutschland* 2/3 (2003), año 23.

——: "Don Quijote-Darstellungen von den ersten Buchillustrationen bis zur klassischen Moderne". En: Javier Gómez-Montero et al. (eds.): *Don Quijote ilustrado – Don Quijote als Leser und die Spanische Renaissance.* Kiel/Madrid: Forschungsstelle Ceres, Fugger Libros, 2003.

PERCAS DE PONSETI, Helena: *Cervantes the Writer and Painter of the 'Quijote'.* Columbia: University of Missouri Press, 1988.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: "Viaje por las caras del Quijote". En: *El Cultural.* Madrid: Editoriales Universitarias Españolas, 2005 (www.elcultural.es, 6 de enero de 2005).

RILEY, Edward C.: "*Don Quixote*: from Text to Icon". En: *Cervantes*, número extraordinario (1988), págs. 103-116.

SÁNCHEZ MOLLEDO, José María: "Molinos de viento en España. Evolución histórica y localización actual". En: *Actas de las IV Jornadas de Etnología de Castilla-La Mancha.* Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1987, págs. 199-213.

——: "La aventura de los molinos de viento en el *Quijote*". En: *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 1993, págs. 337-371.

Schmidt, Rachel: "The Romancing of *Don Quixote*: Spatial Innovation and Visual Interpretation in the Imagery of Johannot, Doré and Daumier". En: *Word & Image* 14.4 (octubre-diciembre 1998), págs. 354-370.

——: *Critical Images: The Canonization of 'Don Quixote' through Illustrated Editions of the Eighteenth Century*. Montreal: McGill-Queen's UP, 1999.

Urbina, Eduardo: "Iconografía textual e historia visual del *Quijote*". En: José Luis González Quirós, José M. Paz Gago (eds.): *Cervantes y el pensamiento moderno*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005 (en prensa; véase también en www.csdl.tamu.edu/cervantes/pubs/Iconografia-Textual-e-Historia.pdf; y en www.csdl.tamu.edu/cervantes/v2/index.html).

Apéndice pictórico



4. Estampa alemana de Andreas Bretschneider, 1614
(sin texto, Leipzig; publicación conmemorativa de un desfile celebrado en Dassau/ Alemania, con motivo del bautizo de Johann Georg II., de la Casa de Sajonia)



5. Estampa anónima francesa (?), 1618
(portada de la traducción francesa de la Segunda Parte del *Quijote*;
traductor: F. de Rosset; impresores: J. du Clou y D. Moreau, París)



6. Estampa francesa de Jacques Lagniet, h. 1650
(de un álbum de estampas publicada por J. Lagniet;
impresor: Boissevin, París; algunas de las estampas de este
álbum fueron grabadas por Jérôme David)



7. Estampa holandesa, atribuida a Salomon Savry, de 1657
(ilustración para la primera edición holandesa; impresor: Jacob Braat; editor:
Iacobus Savry, Dordrecht/Holanda;
una copia se incluyó en la edición de Amberes, 1672-1673)



8. Estampa de Jacob Harrewyn, 1706
(ilustración para una edición en francés;
impresor: Guillaume Fricx, Bruselas)



9. Ilustración francesa de Charles-Antoine Coypel, 1723-1725
(primera publicación de esta estampa en París; posteriormente grabado por Vandergucht, Londres; las ilustraciones originales de esta serie sirvieron de base para la fabricación de los tapices del taller de los Gobelines, en París)



10. Ilustración alemana de Daniel Chodowiecki, 1780
(en la reedición de la traducción alemana de Friedrich Justin Bertuch, Weimar y Leipzig)



11. Estampa alemana de Adolph Schrödter, h. 1843
(publicada 1863)



12. Ilustracion francesa de Gustave Doré, 1863
(grabador: Henri Pisan; Librairie Hachette, París)



13. Ilustración francesa de G. Roux, 1866
(grabadores: Yon y Perrichon; edit. Furne, Jouvet Cie., París)

DONDE NO HABITE EL OLVIDO: OTRAS SALIDAS DE DON QUIJOTE

José M. Ortiz Martínez
IES Eulogio Florentino Sáez. Arévalo (Ávila)

"Allá, allá lejos,
Donde habite el olvido"
Luis Cernuda

Tal parece que don Quijote, como ya lo hiciera El Cid, gana batallas después de su muerte, batallas que son las que se libran por su fama y su éxito, por su recuerdo también, como es ésta del cuarto centenario. Voy a intentar (d)escribir algunas de esas otras salidas de don Quijote, salidas que algunas veces son del país que le vio nacer y que se refieren más a la geografía del intelecto que a la de los lugares. No voy a hablar de los casos en que Cervantes fue imitado en Gran Bretaña, la primera imitación fue el *Huidibras* de Samuel Butler, pero sobre todo fue imitado por algunos de los grandes nombres de la literatura inglesa: Sterne, Smollet y Richardson, y, en época más reciente, por Graham Greene con su obra *Monsignor Quixote.* Tampoco voy a detenerme en las huellas que dejó, por ejemplo, en los *Pickwick Papers* de Dickens o en el delicioso *Rocinante to the Road Again* del americano John Dos Passos. Estos casos, me parece, son bastante conocidos.

Me interesaría más aplicar una idea que ya utilicé para una lectura del *Portrait of the Artist as a Young Man*, de Joyce (José M. Ortiz 1998). La idea es que hay lecturas naïf, pero que evidentemente se debe trascender ese tipo de lectura. Pues bien, según ese tipo de lectura, hay gradaciones en cómo se ha leído la obra cervantina, que van de lecturas más naïf a menos naïf, pero, nunca se resaltará lo suficiente, el hecho es que el hidalgo Alonso Quijano es en este sentido un lector paradigmático, pues es él mismo un lector naïf que se cree a pie juntillas lo que lee en los libros de caballerías, sin utilizar ningún filtro para escapar a su destino de tal lector, bien mediante la ideología, la historia, la realidad, la filosofía, etcétera. Estos filtros que harían su lectura menos naïf no existen en Alonso Quijano. A este respecto, Alonso Quijano es una víctima, una víctima de su propia lectura, pero también una víctima de la pragmática literaria, ¿no se ha hablado en pragmática literaria de *suspension of disbelief* para reflejar el hecho de que al leer una obra de ficción hay que dejar de lado nuestra falta de creencia en la realidad del mundo que se lee? Entre las muchas cosas que puede proponernos Cervantes en el *Quijote* yo tengo para mí que nos propone que no seamos lectores naïf como su personaje lo es —podría ser una propuesta esta y de hecho lo es—. Pues bien, mucho tendría que ser ese olvido para que creamos que lo que se lee en el *Quijote* tiene algún viso de realidad. A partir de aquí surge una pregunta clave para el tipo de lectura que se quiera hacer del *Quijote,* esto es, ¿hasta qué punto se debe imitar a nuestro héroe, hasta qué punto se debe leer quijotescamente? Hay muchas preguntas que surgen según sea la lectura que hagamos de dicha obra maestra, pero propongamos una: ¿por qué el denominador común de un personaje tan necio que conduce toda la narración quijotesca? Don Quijote, en este aspecto que vamos a llamar pragmático, bien podría ser un ejemplo de cuan peligrosa puede ser una tal actitud suspensiva a la hora de la lectura. Lo dicho, una víctima.

José Saramago en su *Historia del cerco de Lisboa* hace que el corrector protagonista del libro escriba que los cruzados que fueron a conquistar Lisboa en contra de los árabes no ayudaron a los portugueses a tomar Lisboa, 'no' este que no reflejaría la historia. Yo también me voy a permitir la licencia de poner un 'no' a la cita de Cernuda que antepongo a esta contribución al homenaje que la Universidad de Castilla-La Mancha hace al *Quijote.* Esa cita, pues, quedaría ahora como "lejos, muy lejos, donde no habite el olvido", y es que ese va a ser el caso de Cervantes en este año 2005 del cuarto centenario. Los fastos así lo quieren.

La cita de Cernuda tendría razón en cuanto a la lejanía del proyecto: lejos, muy lejos, en 1605; pero no en lo que se refiere al olvido, puesto que ni habita ahora, ni habitó el olvido ese proyecto cuando salió al mundo. Es más, todo hace pensar que este año 2005 asistiremos a otra locura, una *lo-cura* contra el olvido, *cura anti-olvido* que fue evidente debido al éxito de la primera parte del *Quijote,* pero es que, además, el mismo Cervantes nos habla de una preocupación, una *cura*, de que la primera parte de su obra no fue olvidada en la continuación, pues "los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran, y, finalmente es tan trillada y tan leída, y tan sabida de todo género de gentes, que apenas han visto algún rocín flaco cuando dicen: 'Allí va Rocinante'" (II/cap. III/pág. 652 sig.[1]). Sirva esta cita como ejemplo de las múltiples que se podían argumentar extraídas de la segunda parte como referencia a la primera. Hay pues aquí ya una *back-reference*, una referencia hacia atrás, que une una parte de *Don Quijote* con la otra, una salida con otras.

Y otra *cura*, otra preocupación, es que aunque Cervantes no lo dijera expresamente, tal parece que se propusiera lo mismo que James Joyce con su *Ulysses*, a saber, tener ocupados a los críticos en su obra. Aún hay más en lo que se refiere a preocupaciones, una *cura* que hace referencia al acto mismo de lectura. ¿Cómo leer? y, más concretamente, ¿cómo leer una obra de una polivalencia —indecibilidad se dice también, pero después de los dos tomos del *Quijote* no se ve falta de decibilidad ninguna en esa obra y menos aún por la cantidad de cosas que en ella se dicen— tan magna como el *Quijote*? Mejor será traer en nuestro auxilio al ya muy citado prólogo de Wlad Godzich a la obra de Paul de Man *Blindness and Insight.* Ese prólogo refleja una preocupación, una *cura*, con la obra lectora desde su mismo título ("Caution!. Reader at Work!"[2]): "if there is anything that de Man's work has been asserting with a quiet but insistent resolve, it is that we do not know what reading is"[3]. Se

---

[1] Las páginas hacen referencia a Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha* (edición dirigida por Francisco Rico). Barcelona: Instituto Cervantes/Crítica, 1998.

[2] ¿Qué hubiera pasado en un mundo posible donde Alonso Quijano hubiese sido un lector más cauto y menos naïf? Wlad Godzich: "Caution! Reader at Work! [Prólogo]". En: Paul de Man: *Blindness and Insight.* London: Routledge, 1989, págs. xv-xxx.

[3] "Si hay algo que la obra de De Man ha venido afirmando con una insistencia resuelta y callada es que no sabemos lo que es leer" (la traducción es mía). W. Godzich, op. cit., pág. xvi.

puede leer superficialmente, de una forma naïf, y se puede leer entre líneas, de una forma menos superficial. Es evidente que el *Quijote* requiere el segundo tipo de lectura para averiguar todo lo que hay en él de enmascaramiento, pero también es evidente que una lectura naïf de este libro es ya de por sí un buen pasatiempo. No es que nos hayamos propuesto dar una respuesta a la pregunta de Harold Bloom de *How to Read and Why?* —¿cómo leer y por qué?— pero sí que podría ser una de tantas respuestas posibles.

Ya instalados en el *Quijote* nos detenemos en otro 'no', "En un lugar de La Mancha, de cuyo nombre *no* quiero acordarme". Esto es una cita, las comillas así lo proclaman (I/cap. I/pág. 35; la cursiva es mía), una cita que menciona otra autoría, otro proyecto, pero ese proyecto que así de negativo empieza, ¿es fiel a sí mismo?, ¿es fiel a su 'cita'?, y, sobre todo, ese proyecto llega ahora a su cita, una cita con la historia, una cita con este 2005. Así pues, es obvio que a ese proyecto no lo habita el olvido, pero, ¿habita en él el olvido geográfico, el olvido de una tierra, el olvido de otras citas? Es evidente que hay que contestar con un 'no' que en lo que se refiere a la geografía manchega nos lleva a El Toboso, al campo de Montiel, y otros muchos lugares de la tierra manchega, y no menos, a esas rutas del Quijote que abundan hoy en día, pero también hay que contestar con un 'no' en el sentido que la obra cervantina ha encontrado otras rutas y otras geografías, ha salido de La Mancha y se ha hecho universal, geográficamente, pero también intelectualmente.

No podemos pasar por alto, no debemos, que las salidas quijotescas a Gran Bretaña han sido muy fructíferas, no sólo por las imitaciones, influencias e importancia de los autores citados más arriba en este artículo, así como por la pronta traducción del Quijote a la lengua inglesa obra de Thomas Shelton, sino también por un acto clave en la historia del hispanismo británico y al que no quiero pasar por alto en esta mi contribución: me refiero a la edición inglesa del *Quijote* publicada en Londres y Salisbury en 1781 con anotaciones del reverendo John Bowle, personaje al que le encantaban la cultura y la literatura españolas, uno de los primeros hispanistas británicos. Pero es que antes, en 1738, apareció en Londres una edición del *Quijote* con la primera biografía de Cervantes en español escrita por Gregorio Mayans y pagada por Lord Carteret, un político culto muy importante que llegó a ser secretario de estado en 1742. No se debiera hacer de este hecho una lectura naïf pues hay que resaltar que en 1713, a la muerte sin descendencia masculina de Carlos VI de Austria, se forman dos bloques

antagónicos para intervenir en el imperio austríaco: uno que no aceptaba a la hija de Carlos VI, María Teresa, como heredera, y en el que estaba España, y otro que sí la aceptaba y en el que estaba Gran Bretaña. Ya antes había tenido lugar en España la guerra de sucesión española en la que no dejó de intervenir también Gran Bretaña. Si unimos a esto que Mayans se proponía hacer una sátira a las costumbres de su tiempo quizá tengamos un cuadro más claro. Pero lo que nos debe interesar fuera de lecturas más o menos naïf es la gran labor intelectual realizada por Mayans al escribir la vida de Cervantes y que saliera a la luz en un país que no estaba en muy buenas relaciones con la España de entonces.

No olvidemos tampoco que Cervantes empezó a desarrollar su cita con la historia en la cárcel donde él mismo nos refiere que comenzó su primera parte del *Quijote*, un libro que "se engendró en una cárcel donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación" (I/Prólogo/pág. 9). No es extraño en tal caso que, consciente o inconscientemente, la ingeniosidad de la magna obra, todo lo que hay en ella de naïf, no quede tocado por eso. Es obvio que Cervantes *no* se quiera acordar de un sitio así, es muy lógico que quisiera olvidarse de un lugar tan poco recomendable. Si no pasamos por alto que Cervantes perdió un brazo en la batalla de Lepanto luchando por España y que ésta no fue capaz de darle el cargo en las Indias que él quería y que llegó a pedir dos veces, tendríamos —y esta es mi tesis— que el *Quijote* sería una obra que mostraría la decepción del escritor. No queremos ser quijotescos haciendo una lectura naïf de este hecho y nos preguntamos ¿cómo es posible que España tratase así a una persona que había perdido una mano en la batalla que la libraría del peligro turco?, ¿cómo es posible que Cervantes siempre tuviese problemas económicos? Hay que resaltar lo que dicen unos caballeros franceses que vinieron a España con el séquito de personajes importantes que venían a hablar sobre el casamiento de príncipes de uno y otro país. Al oír el nombre de Cervantes preguntan por él y al escuchar que el autor de obras como *La Galatea* y la primera parte del *Quijote* era pobre exclaman: "pues a tal hombre, ¿no le tiene España muy rico y sustentado del erario público?"[4] Ese poder mostrar la

---

[4] Alberto Sánchez: "La biografía de Cervantes: bosquejo histórico-biográfico". En: *Anthropos* nº 88/89 (julio-agosto 1989, dedicado a Cervantes) (págs. 30-40), págs. 30-31.

decepción, como acto de sublimación, lo cura todo, es la *lo-cura* del escritor frente a la locura de su alter ego en la novela. De aquí, con esta perspectiva, se deducirá fácilmente que don Quijote y Sancho no son dos tipos angelicales que salen a buscar las aventuras y a desfacer entuertos, ni mucho menos, eso sería en una lectura muy naïf, pues, como diría Valle-Inclán, el autor en este caso "jugando con el vocablo te clavo un venablo", queremos decir que la misma escritura quijotesca ya es una máscara, pero, ¿una máscara de qué? Américo Castro dio una respuesta a esta pregunta en el sentido que "Cervantes es un hábil hipócrita y ha de ser leído e interpretado con suma reserva en asuntos que afectan a la religión y a la moral oficiales; posee los rasgos típicos del pensador eminente durante la Contrarreforma".[5] Así pues, según Américo Castro se debería hacer una lectura muy poco naïf del *Quijote* bajo la topicalización "hipocresía de Cervantes". Pero, ¿por qué esa hipocresía de Cervantes? Ya a José Cadalso en el siglo XVIII le mortificaba la sospecha de que el sentido literal de *Don Quijote* fuera uno y el sentido verdadero otro.

Ruth Reichelberg, en un ejemplo de lectura muy poco naïf, contesta a la pregunta anterior afirmando que el *Quijote* es la obra de un judío enmascarado pues "L'on apprend qu'il ne s'agit plus d'une simple satire dont l'enjeu était de se moquer des romans de chevalerie mais de tout autre chose"[6]. Un ejemplo de Ruth Reichelberg para pensar de esta forma sería que el episodio del león corresponde a la estancia de Daniel en la fosa de los leones y de ahí es fácil intuir como el episodio de la cueva de Montesinos sería una correspondencia a lo que en inglés se denomina *the Fall* (la caída) —nunca mejor dicho— y que en castellano es el pecado original. En este sentido habría que indicar que ya Dominique Aubier había convertido a don Quijote en profeta de Israel, versado en la Cábala, el Talmud y el *Zohar*[7]. Y aquí, en nuestro país, Leandro Rodríguez piensa que Cervantes era un judío de una aldea de Sanabria, Cervantes.

---

[5] Américo Castro: *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona: Noguer, 1972. Citado en: Rodríguez Puértolas, Julio: "Cervantes visto por Américo Castro". En: *Anthropos* nº 88/89 (julio-agosto 1989, dedicado a Cervantes), págs. 50-55.

[6] "De lo que se deduce que no se trata ya de una simple sátira cuyo fin fuese burlarse de las novelas de caballería sino de otra cosa muy diferente" (mi traducción). Ruth Reichelberg: *Don Quichotte ou le roman d'un juif masqué*. Paris: Éditions du Seuil, 1999, pág. 35.

[7] Citado en Alberto Sánchez, op. cit.

Una lectura más naïf que estas es la de Harold Bloom[8], quien compara a Cervantes y Shakespeare en un sentido que vamos a llamar positivo, en tanto en cuanto don Quijote es otro Hamlet y Sancho Panza es una réplica de John Falstaff; pero también los compara en un sentido negativo ya que los personajes de Shakespeare no saben escuchar, pero don Quijote sabe escuchar a Sancho y viceversa. Pero, ¿es esto así?, ¿sabe, por ejemplo, Sancho realmente escuchar? Se podían citar muchos ejemplos pero sirva este como muestra:

> "Sea par Dios —dijo Sancho— que yo cristiano viejo soy, y para ser conde esto me basta.
> Y aun te sobra —dijo don Quijote— y cuando no lo fueras, no hacía nada al caso, porque siendo yo el rey, bien te puedo dar nobleza, sin que la compres ni me sirvas con nada. Porque en haciéndote conde, cátate ahí caballero, y digan lo que dijeren, que a buena fe que te han de llamar señoría, mal que les pese.
> Y ¡montas que no sabría yo autorizar el litado! —dijo Sancho—.
> Dictado has de decir, que no litado —dijo su amo—." (I/cap. XXI/ pág. 234)

Ante la importancia de lo que le revela en esta cita don Quijote, que no hace falta ser cristiano viejo para ser conde, Sancho lanza una superficialidad total, no se da cuenta de lo que significaba en el tiempo de Cervantes decir algo como lo que aquí le sermonea don Quijote a Sancho, no ve la revelación, podemos decir que Sancho escucha en el modo naïf, que no en un modo profundo. A decir verdad Sancho no sabe escuchar, escucha de acuerdo a sus intereses, no le quita la máscara a lo que quiere decir don Quijote. ¿Se referiría Cervantes aquí a que él no era cristiano viejo? De todos modos Cervantes repite la crítica contra lo que significaba ser cristiano viejo y todos los privilegios que ello conllevaba en la España de entonces. Léase (en modo nada naïf, por supuesto) lo que escribe Cervantes en *el retablo de las maravillas*, ya se sabe que los autores proponen un retablo que sea visible sólo al que sea cristiano viejo o hijo legítimo. Sólo protesta uno, al que acusan inmediatamente de bastardo y confeso.

[8] Harold Bloom: *How to Read and Why*. London: Fourth Estate, 2000.

Por otro lado, Erich Auerbach en su excelente libro *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur*[9] nos recuerda el episodio en el que tres campesinas son equiparadas a la sin par Dulcinea y sus damas. Auerbach enfrenta en múltiples formas la realidad al deseo del caballero e incide en el hecho de que Sancho se quijotiza y don Quijote se sanchifica (Sancho, por ejemplo, llega a expresarse en forma caballeresca), haciendo así una lectura que se encaminaría más hacia el lado superficial, pero que a veces parece ir hacia un modo más profundo de lectura. Así Auerbach se da cuenta sin embargo que en ese episodio hay algo más, que el resultado que don Quijote explica para que su Dulcinea no sea todo lo dulce que él tiene en mente: el encantamiento, sea "tan feo y vulgar" esconde algo, y con una gran perspicacia afirma: "toda esta munición retórica se dispara sobre tres feas y zafias labriegas. El tiro va disparado al aire". Aparte de que el tiro vaya disparado al aire o a las tres feas y zafias labriegas, ¿por qué es esto así? Auerbach nos recuerda que en en *Quijote* aparecen "figuras vivas desprendidas del retablo de la vida española de su tiempo". Pero es que Auerbach dice también que Sancho juega y se divierte a sus anchas con la chifladura de su señor, luego esa quijotización de la que habla Auerbach es insincera en una lectura que saque consecuencias, más bien estaríamos ante una burla, la misma burla a la que vemos sometido al gobernador de la ínsula Barataria y a su señor. Además el encantador del que habla don Quijote, el que ha cometido el acto de vulgarizar y afear a su princesa del Toboso, no puede ser más que la siempre dura realidad que transforma a las tres labradoras y que hace que tengan una "contrahecha hermosura". Más parece que el mismo Auerbach esté preso de ese encantador al que tanto temiera don Quijote —estaríamos hablando, como es obvio, de una realidad nada encantadora—. Más adelante Auerbach asegura que Sancho no es el aprendiz de caballero que quiere ser en esta aventura, sino un campesino de La Mancha, y don Quijote no es el caballero que pregona sino un "hidalgüelo rural que ha perdido el juicio", que "mezcla intenciones nobles, puras y redentoras con la insensatez", insensatez o necedad que ya encontramos en Erasmo como figura clave, y aquí *Don Quijote* hace una salida intelectual muy importante a mi juicio.

---

[9] Erich Auerbach: *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur.* Traducción española: *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental.* Madrid: Fondo de Cultura económica, 1950.

Se ha hablado del erasmismo de Cervantes, un erasmismo, no lo olvidemos, que empieza ya casi en los mismos títulos pues el uno, el de Erasmo, elogia la locura, y el otro ha permitido que en nuestro vocabulario se instale lo quijotesco. A Carlos Fuentes le parece extraño que en la época de la divina razón Erasmo escribiera un elogio de la locura[10]. Pero estos no dejarían de ser los efectos de una lectura un tanto naïf, ya que el libro de Erasmo es un elogio, no de la locura, sino de la necedad, de la estulticia, pues, según parece, el título verdadero se aproximaría más a *stultitiae laus*, el elogio de la estulticia. Y esto ya nos lleva otra vez a don Quijote, un necio. Pero es que la estulticia de la que habla Erasmo no es tal, no tiene nada de necia, sino todo lo contrario, es un elemento crítico en la obra, un elemento que critica a la iglesia y a las clases dirigentes de entonces. Don Quijote es también un denominador común que aúna una vasta red narrativa como es la del *Quijote*. Surge la pregunta, ¿por qué un necio? pues por la misma razón que la estulticia de Erasmo es solamente un pretexto, una estulticia de una inteligencia y crítica arrasadora. Don Quijote es a mi parecer también un pretexto, una especie de cámara, una máscara, con la que Cervantes filma la sociedad española de su tiempo. No responderé por ahora al otro por qué que surge de esto, ¿por qué se filma a esa sociedad? Dejemos, por ahora, la pregunta en el aire. Hay tres cosas al menos que llaman la atención en el libro de Erasmo cuando lo confrontamos con el *Quijote*. Allí leemos un discurso de la Edad de Oro en el que la estulticia se queja de que la ciencia y las artes hayan hecho desaparecer la bondad natural del mundo. Aquí, en en *Quijote*, leemos también un discurso de la Edad de Oro pero más bien en un sentido moral. Allí leemos que a los tontos de remate "nadie piensa en hacerles mal pues ni siquiera las fieras más salvajes, como intuyendo instintivamente su inocencia, se atreven a herirles"[11]. ¿No suena esto un poco al episodio del león? Si seguimos leyendo nos encontramos con un ciudadano de Argos que en el teatro vacío se reía, hacía aspavientos, y se lo pasaba en grande, él solo, sin que se representara nada en el escenario, personaje que cuando le curan con pócimas exclama "me habéis matado, amigos.

---

[10] Cf. el editorial en el nº 88/89 de la revista *Anthropos* (julio-agosto 1989, dedicado a Cervantes), págs. 2-24.

[11] Erasmo de Rotterdam: *Elogio de la locura.* Barcelona: Ediciones Altaza, 1993, pág. 56.

No se conserva, se mata, a quién habéis quitado el placer, arrancándole por la fuerza el desvarío de la mente"[12]. Palabras que muy bien podría decir el pobre Alonso Quijano en su lecho de muerte.

El *Quijote*, es necesario inisistir, es una obra polivalente o indeterminada y por eso habría que incluir en él toda la obra crítica que ha tratado de explicarlo. Yo he tratado, en vano —el encantador de la realidad es muy poderoso, los textos muy numerosos—, de no olvidar algo de lo que es... y va a ser. En este sentido este trabajo se adhiere a la suma de los otros trabajos que no permiten, que no permitirán, y que no permitieron que una muestra de inteligencia tan sagaz y sibilina, tan poco naïf si se me permite esta expresión, sea o fuere olvidada.

Como se puede leer en esta contribución hay muchas preguntas sobre la magnífica —por inteligente— obra cervantina que nos ha venido ocupando, desocupado lector ahora ya ocupado, preguntas que están todavía esperando una con-testa-acción, una acción inteligente de lectura que dé al texto cervantino parte de su polivalencia, que nos devuelva parte de su inteligencia, y que en esa devolución de una labor inteligente disfrutemos, me atrevo a decir, en modo crítico. "Y con esto Dios te dé salud y a mí no olvide. *Vale.*" (I/Prólogo/pág. 19).

BIBLIOGRAFÍA

Auerbach, Erich: *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur.* Traducción española: *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental.* Madrid: Fondo de Cultura económica, 1950.

Bloom, Harold: *How to Read and Why.* London: Fourth Estate, 2000.

Cernuda, Luis: *La realidad y el deseo.* Madrid: Clásicos Castalia, 1983.

Cervantes, Miguel de: *Don Quijote de La Mancha.* Edición de Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes/Crítica, 1998.

Castro, Américo: *El pensamiento de Cervantes.* Barcelona: Noguer, 1972. Citado en: Rodríguez Puértolas, Julio: "Cervantes visto por Américo Castro". En: *Anthropos* nº 88/89 (julio-agosto 1989, dedicado a Cervantes), págs. 50-55.

[12] Ibídem, pág. 60.

"Editorial". En: *Anthropos* nº 88/89 (julio-agosto 1989, dedicado a Cervantes), págs. 2-24.

Erasmo de Rotterdam, Desiderio: *Elogio de la locura.* Barcelona: Ediciones Altaza, 1993.

Godzich, Wlad: "Caution! Reader at Work! [Prólogo]". En: Paul de Man: *Blindness and Insight.* London: Routledge, 1989, págs. xv-xxx.

Medina, Carmelo; López-Peláez Casellas, Jesús; Pascual Soler, Nieves; y Sánchez Calle, Pilar (eds.): *James Joyce: Límites de lo diáfano.* Jaén: Universidad de Jaén, 1998.

Ortiz, José M.: "A Look at naivety". En: Carmelo Medina et al. (eds.): *James Joyce: Límites de lo díafano.* Jaén: Universidad de Jaén, 1998, págs. 247-256.

Reichelberg, Ruth: *Don Quichotte ou le roman d'un juif masqué.* Paris: Éditions du Seuil, 1999.

Rodríguez, Leandro: *Don Miguel, judío de Cervantes.* Zamora: Ediciones Montecasino, 1992.

Rodríguez Puértolas, Julio: "Cervantes visto por Américo Castro". En: *Anthropos* nº 88/89 (julio-agosto 1989, dedicado a Cervantes), págs. 50-55.

Sánchez, Alberto: "La biografía de Cervantes: bosquejo histórico-biográfico". En: *Anthropos* nº 88/89 (julio-agosto 1989, dedicado a Cervantes), págs. 30-40.

Saramago, José: *Historia del cerco de Lisboa.* Madrid: Santillana Ediciones, 2003.

CERVANTES Y EL *AMOR DE OÍDAS*: DE LAS FUENTES MUSICALES EN LA LITERATURA MEDIEVAL EUROPEA A LA RECEPCIÓN Y RECREACIÓN MUSICAL CONTEMPORÁNEA

***Juan José* PASTOR COMÍN**
Universidad de Castilla-La Mancha

1. JAUFRE RUDEL Y EL *AMOR DE LOHN*

En el capítulo XXIII de la *Primera Parte* escuchamos en *Don Quijote* la siguiente afirmación:

> "Y más de lo que tú piensas —respondió don Quijote—, y verásla cuando lleves una carta, escrita en verso de arriba abajo, a mi señora Dulcinea del Toboso. Porque quiero que sepas, Sancho, que todos o los más caballeros andantes de la edad pasada eran grandes trovadores y grandes músicos, que estas dos habilidades, o gracias, por mejor decir, son anexas a los enamorados andantes. Verdad es que las coplas de los pasados caballeros tienen más de espíritu que de primor" (*Don Quijote de la Mancha,* ed. Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes/Crítica, 1998, I/cap. XXIII/ pág. 253).

Esta pervivencia del comportamiento trovadoresco en el seno de la novela, su continuidad en la esfera cortesana y su rendimiento al servicio de la parodia en la caracterización del hidalgo no deja de vincular la obra cervantina a las raíces de una importantísima literatura europea cuya difusión fue principalmente cantada. Al hecho de que ei amor entre por los oídos mejor que por ningún otro sentido[1] hay que relacionar un elemento básico en la actitud del héroe que lo vincula radicalmente con buena parte de la producción poética y musical del siglo XIII[2]: su condición de "enamorado de oídas", sin haber visto jamás a su dama. Este tópico, que ya aparece en otros lugares de la producción cervantina[3],

1 Margit Frenk Alatorre: "Vista, oído y memoria en el vocabulario de la lectura: Edad Media y Renacimiento". En: Concepción Company y Aurelio González (eds.): *Discursos y representaciones en la Edad Media, Actas de las VI Jornadas Medievales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Publicaciones Medievalia, 1999, págs. 13-31. Encontramos numerosos testimonios en el conjunto de la obra cervantina que nos muestran cómo el amor entra a través del halago de este sentido: "[Margarita:] Estaba yo a sus loores / tan descuidada y atenta, / que tomó el pincel la fama, / y en el alma las asienta; / y amor, que por los oídos / pocas veces dicen que entra, / se entró entonces hasta el alma / con blanda y honrada fuerza" (*El gallardo español*. En: *Teatro completo*. Edición, introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Barcelona: Planeta, 1987, vv. 2227-2235). "[Lauso:] Y cuando el sol de su estrellado asiento / derechos rayos a la tierra envía, / el llanto crece, y doblo los gemidos. / Vuelve la noche, y vuelvo al triste cuento, / y siempre hallo en mi mortal porfía / al cielo sordo, a Clori sin oídos. (*La casa de los celos*. En: *Teatro completo,* op. cit., vv. 1811-1816). "[D. Fernando:] ¡Ah, dulce, honrada esposa! / No apliques los oídos / a ruegos descreídos, / ni a la fuerza agarena poderosa / os entreguéis rendida, / que aún yo para la vía tengo vida. (*Los baños de Argel*. En: *Teatro completo,* op. cit., vv. 195-200). "No era hermosa en estremo, pero éralo de suerte que podía enamorar comunicada, porque tenía un tono de habla tan suave que se entraba por los oídos en el alma". (*El casamiento engañoso*. En: *Novelas ejemplares*. Edición, prólogo y notas de Jorge García López; estudio preliminar de Javier Blasco. Barcelona: Crítica, 2001, pág. 525). Y en *Don Quijote*: "¡Ay señora de mi alma y de mi vida! ¿Para qué me despertastes? Que el mayor bien que la fortuna me podía hacer por ahora era tenerme cerrados los ojos y los oídos, para no ver ni oír a ese desdichado músico" (*Don Quijote*, op. cit., I/cap. XLIII/pág. 501).

2 Martín de Riquer: *Los trovadores* (3 vols.). Barcelona: Planeta, 1975; vol. I, págs. 148-154.

3 "[Margarita:] Enamorada de oídas / del caballero que dije, / me salí del monesterio, / y en traje de hombre vestíme" (*El gallardo español*. En: *Teatro completo,* op. cit., vv. 2254-2257). De hecho, Cervantes utiliza la fórmula "llegar a los oidos" para introducir buena parte de las manifestaciones líricas en sus obras: "cuando el son de su nombre allá se oyera, / y en la tierra causara, / por donde el dulce nombre resonara, / música en los *oídos* / paz en las almas, gloria en los sentidos" (*La gitanilla*. En: *Novelas ejemplares,* op. cit, pág. 93); "y siempre, en tanto que cantaba, estaba rodeado de muchachos; y Luis, el negro, poniendo los *oídos* por entre

encuentra en *Don Quijote* su máxima expresión. Así, en la entrada nocturna al Toboso —cuya introducción no sólo la configura la cita del romance del *Conde Claros,* ampliamente musicado en la época, sino también los lúgubres ladridos de perro— es decir, en el momento en el que don Quijote ingresa en la aldea de su dama, es el oído quien les guía; por eso darán con un labrador que va entonando *Mala la hubistes, franceses*, canción que, según veremos, se canta todavía en Marruecos. Será en este contexto de citas musicales bien organizadas donde nuestro caballero confiese su "amor de oídas":

---

las puertas, estaba colgado de la música del virote, y diera un brazo por poder abrir la puerta y escucharle más a su placer" (*El celoso extremeño.* En: *Novelas ejemplares,* op. cit., pág 337); "Poco espacio tardó el alopiado ungüento en dar manifiestas señales de su virtud, porque luego comenzó a dar el viejo tan grandes ronquidos, que se pudieran oír en la calle: música, a los *oídos* de su esposa, más acordada que la del maeso de su negro" (*El celoso extremeño.* En: *Novelas ejemplares,* op. cit., pág. 352); "No fue menester que nadie les dijese a los dos que aquella música se daba por Costanza, pues bien claro lo había descubierto el soneto, que sonó de tal manera en los *oídos* de Avendaño, que diera por bien empleado, por no haberle oído, haber nacido sordo" (*La ilustre fregona.* En: *Novelas ejemplares,* op. cit., pág. 389); "Apenas se habían retirado, cuando llegó a los *oídos* de todos los que en el barrio despiertos estaban una voz de un hombre que, sentado sobre una piedra, frontero de la posada del Sevillano, cantaba con tan maravillosa y suave armonía, que los dejó suspensos y les obligó a que le escuchasen hasta el fin" (*La ilustre fregona.* En: *Novelas ejemplares,* op. cit., pág. 407); "A todos los que escuchado habían la voz del apedreado, les pareció bien; pero a quien mejor, fue a Tomás Pedro, que admiró la voz y el romance; mas quisiera él que de otra que Costanza naciera la ocasión de tantas músicas, puesto que a sus *oídos* jamás llegó ninguna" (*La ilustre fregona.* En: *Novelas ejemplares,* op. cit., pág. 410); "[Lugo:] Toquen, que ésta es la casa, y al seguro / que presto llegue el bramo a los *oídos* / de la ninfa, que he dicho, jerezana, / cuya vida y milagros en mi lengua / viene cifrada en verso correntío" (*Rufián dichoso.* En: *Teatro completo,* op. cit., vv. 556-560); "Yo no sé cómo en tan pequeño espacio de tiempo me transformé en otro ser del que tenía, porque yo ya no vivía en mí, sino en Artidoro que ansí se llama la mitad de mi alma que ando buscando: doquiera que volvía los ojos me parecía ver su figura; cualquiera cosa que escuchaba, luego sonaba en mis *oídos* su suave música y armonía" *(La Galatea.* Edición de Domingo Ynduráin. Madrid: José Antonio de Castro y Ediciones Turner, 1993, I, pág. 56); "Si los *oídos* no me engañan, hermosas pastoras, yo creo que tenéis hoy en vuestras riberas a los dos nombrados y famosos pastores Tirsi y Damón, naturales de mi patria" (*La Galatea,* op. cit., II, págs. 80-81); "y, renovando la música y renovando el contento, tornaron a proseguir el comenzado camino; y, ya que llegaban junto al aldea, llegó a sus *oídos* el son de la zampoña del desamorado Lenio, de que no poco gusto recibieron todos, porque ya conocían la estremada condición suya. Y, así como Lenio los vio y conoció, sin interromper el suave canto" (*La Galatea,* op. cit., II, pág. 122); "Pero todavía, llevados del deseo que tenían de saberlo, se lo iban ya a preguntar, si en aquel punto no hiriera en los *oídos* de todos una voz de un pastor que, un poco apartado del camino, entre unos verdes árboles, cantando estaba" *(La Galatea,*

> "Tú me harás desesperar Sancho —dijo don Quijote—. Ven acá, hereje: ¿no te he dicho mil veces que en todos los días de mi vida no he visto a la sin par Dulcinea, ni jamás atravesé los umbrales de su palacio, y que solo estoy enamorado de oídas y de la gran fama que tiene de hermosa y discreta?" (*Don Quijote,* op. cit., II/cap. V/pág. 697).

Varias han sido las valoraciones que de este pasaje se han dado en la crítica cervantina. Por un lado asistimos al hidalgo místico, "contemplativo", en la medida en que su "amor de oídas" depende del intelecto, "pues la vista nos

op. cit.,V, pág. 253); "y, estando confusos, sin saber dónde podría estar Silerio a tales horas, llegó a sus *oídos* el son de su arpa, por do entendieron que él no debía estar lejos" (*La Galatea,* op. cit., V, pág. 260); "A esta sazón, comenzaba ya la blanca aurora a dar señales de su nueva venida, y las estrellas poco a poco iban escondiendo la claridad suya; y a este mesmo punto llegó a los *oídos* de todos la voz del enamorado Lauso, el cual, como su amigo Damón había sabido que aquella noche la habían de pasar en la ermita de Silerio, quiso venir a hallarse con él y con los demás pastores" (*La Galatea,* op. cit., V, pág. 279); "Y sucedióle la suerte como él mesmo se había imaginado, porque no anduvieron mucho cuando llegó a sus *oídos* la zampoña de Florisa, acompañada de la voz de la hermosa Galatea" (*La Galatea,* op. cit., V, pág. 286); "Apenas habían los rayos del dorado Febo comenzado a dispuntar por la más baja línea de nuestro horizonte, cuando el anciano y venerable Telesio hizo llegar a los *oídos* de todos los que en el aldea estaban el lastimero son de su bocina" (*La Galatea,* op. cit., VI, pág. 315); "Enmudeció Sinforosa, quedó perdida Auristela, pero el silencio de la una y el perdimiento de la otra no fueron parte para que dejasen de prestar atentos *oídos* a la sin par en música Policarpa, que desta manera comenzó a cantar en su lengua" (*Persiles y Segismunda.* Edición de Domingo Ynduráin. Madrid: José Antonio de Castro y Ediciones Turner, 1993, II/cap. III/pág. 530); "Parecióme bien su consejo; tomé yo un remo, y ayudéle a llevar el trabajo. Subimos por el río arriba, y, habiendo andado como dos millas, llegó a nuestros *oídos* el son de muchos y varios instrumentos formado" (*Persiles y Segismunda,* op. cit., II/cap. X/pág. 569); "digo que vimos salir de la abertura de una peña, primero un suavísimo son, que hirió nuestros *oídos* y nos hizo estar atentos, de diversos instrumentos de música formado" (*Persiles y Segismunda,* op. cit., II/cap. XV/pág. 603); "Volvíme yo entonces a los míos para preguntarles qué les parecía de lo que habían visto, pero estorbólo otra voz o voces que llegaron a nuestros *oídos*, bien diferentes que las pasadas, porque eran más suaves y regaladas" (*Persiles y Segismunda,* op. cit., II/cap. XV/pág. 604); "Casi en este mismo instante resonó en sus oídos el son de infinitos y alegres instrumentos que por los valles que la ciudad rodean se estendían" (*Persiles y Segismunda,* op. cit., III/cap. VIII/pág. 690); "llevábale la imaginación Auristela, y la esperanza de tener remedio de sus males el viento, cuando llegó a sus *oídos* una voz estranjera que, escuchándola con atención, vio que [era] en lenguaje de su patria, sin poder distinguir si murmuraba o si cantaba" (*Persiles y Segismunda,* op. cit., IV/cap. XII/pág. 829). Finalmente, podemos ver los siguentes testimonios en *Don Quijote*: "Apenas había el cabrero acabado de decir esto, cuando llegó

transmite espíritus sutiles, pero materiales al fin, cosa que no hace el oído"[4]. El razonamiento del profesor Ynduráin es impecable en tanto que, de acuerdo con lo más noble de la tradición de la *caritas* (y de sus colaterales: "amicitia ciceroniana", "amor de lejos" trovadoresco, etcétera), "el sentido *físico del oido* se transforma en vehículo de signos lingüísticos, esto es, adquiere un valor conceptual"[5]. En el Barroco se rompe la unidad o continuidad y equilibrio entre los sentidos y esto significa que quien utilice los ojos para ver el mundo sensible no tendrá ojos para percibir el sobrenatural. Y quien atienda a la realidad espiritual ya no verá la materia natural de la misma manera: quedará insensible, ciego para sus halagos, tentaciones, etcétera[6]. Por eso don Quijote ingresa a la entrada del Toboso en un universo auditivo complejo, saturado de alusiones musicales y de sonidos naturales.

---

a sus *oídos* el son del rabel, y de allí a poco llegó el que le tañía" (*Don Quijote*, op. cit., I/cap. X/pág. 124); "Aquí dio fin Cardenio a su larga plática y tan desdichada como amorosa historia; y al tiempo que el cura se prevenía para decirle algunas razones de consuelo, le suspendió una voz que llegó a sus *oídos*, que en lastimados acentos oyeron que decía lo que se dirá en la cuarta parte desta narración" (*Don Quijote*, op. cit., I/cap. XXVII/pág. 316); "Y por no oílle se tapó con las manos entrambos *oídos*, de lo que también se admiró Dorotea; la cual, estando atenta a lo que se cantaba, vio que proseguían en esta manera" (*Don Quijote*, op. cit., I/cap. XLIII/pág. 503); "La luz del fuego, el son de los bélicos instrumentos casi cegaron y atronaron los ojos y los *oídos* de los circunstantes, y aun de todos los que en el bosque estaban" (*Don Quijote*, op. cit., II/cap. XXXIIII/pág. 917); "¡Válame Dios —dijo don Quijote—, y qué vida nos hemos de dar, Sancho amigo! ¡Qué de churumbelas han de llegar a nuestros *oídos*" (*Don Quijote*, op. cit., II/cap. LXVII/págs. 1176-1177).

4 Domingo Ynduráin: "Enamorarse de oídas". En: *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*. Madrid: Cátedra, 1983, vol. II, págs. 589-603.

5 Vid. Guillermo Serés: *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1996, págs. 107-108. De esta manera aparece como medio de conocimiento racional, ya elaborado, frente a la materia bruta que proporcionaría el sentido de la vista. En consecuencia, la *doctrina* (no ya de los sonidos) recibida por el oído se identifica, no sólo con la fe, sino con el conocimiento intelectual, dotado de *autoridad*, mientras que la vista, —presentada como mero sentido— queda enfrentada —y así disminuida— ante la verdad que se comunica mediante la palabra. Es obvia la cualidad intelectiva del amor de oídas, sin embargo, en ningún momento del proceso de enamoramiento *ex auditu* se habla de vivir en el otro, de transformación, o de los demás motivos asociados, una razón más para su invocación por don Quijote.

6 En este sentido hay que señalar que la ambigua expresión "boca a boca" no se refiere tanto al valor simbólico del beso cuanto a la primacía del conceptual y esencial *amor ex auditus*, de oídas, que para llevarse a efecto no precisa imágenes, simulacros o disfraces. Allí donde se ha visto la influencia de San Juan de la Cruz en Cervantes se ha ignorado este pasaje:

La maravilla del "enamorarse de oidas" es, tal y como señala Avalle-Arce[7], el gran tema de la más bella de todas las poesías trovadorescas escrita por Jaufre Rudel, príncipe de Blaye[8]. El tema surge porque se llega a imaginar que el destino puede llegar a implantar las facciones de la mujer amada desde la cuna, o bien que la fama de su belleza llega *de oídas* al poeta e inflama su corazón. En la obra poética de Jaufre Rudel —bien escasa, pues consta únicamente de seis poemas— el tema del enamorarse de oídas, aunque enfrentado en sólo dos poemas, nos presenta de cuerpo entero una de las más destacadas personalidades literarias de la Edad Media. Avalle-Arce destaca el texto *amor de lohn —amour lointain*, amor de lejos, de oídas—, y esta misteriosa lejanía se traduce en la obra y se adentra en el lector —en los oyentes— por la obsesiva repetición de la fórmula *de lohn* a lo largo de las siete estrofas: "Cuando los días son largos en mayo, me gusta el dulce canto de los pájaros, *de lohn*, y cuando parto de allí acuérdome de un amor *de lohn*, [...] Bien me parecerá alegría cuando le pida hospitalidad, *de lohn*, y si a ella le place, quedaré con

la fuente bíblica procede de San Pablo, "Fides ex auditu" (*Romanos X, 17*), citada por San Juan. "El único hábito o disfraz que se permite el alma, es el de la fe; o a lo sumo, el de las tres virtudes teologales, como dirá más adelante, ya en la *Noche pasiva*, en ocasión de comentar la segunda estrofa de la 'Noche, ascuras y segura / por la secreta escala, disfraçada, / ¡o dichosa ventura! / a escuras y en celada / estando ya mi casa sosegada'. Esto supone, pues, recurrir al amor de oídas por no precisar de las patógenas *visio, phantasia* o *intellectus*. Para San Juan, 'La fe [...] nos dice cosas que nunca vimos ni entendimos en sí ni en sus semejanzas, pues no la tienen... pero sabémoslo de oído, creyendo lo que nos enseña, sujetando y cegando nuestra luz natural' (*Subida al monte Carmelo,* Libro II, Canción II, cap. 3, parrafo 3), pues 'la fe no es sciencia que entra por ningún sentido, sino sólo es consentimiento del alma de lo que entra por el oído' (ibíd.)". Vid. Guillermo Serés: *La transformación de los amantes,* op. cit., págs. 274-275. Esta es la fe que mueve a nuestro caballero, aquella que le llega de oídas y cuyo desciframiento se inscribe en la órbita de las alusiones musicales aludidas.

[7] Juan Bautista Avalle-Arce: *Don Quijote como forma de vida*. Valencia: Fundación Juan March-Castalia, 1976, págs. 238-239.

[8] La íntima resonancia que todavía tiene en la sensibilidad de cada uno de nosotros este enamorarse de oídas, *de lohn*, permitió que no mucho después de la muerte de Jaufre Rudel se escribiese, en provenzal, su anónima *vida*, que comienza así: "Jaufres rudels de blaia. / si fo mout gentils hom e fo princes de Blaia / Et enamoret se de la comtessa de tripoli. / ses vezer per lo bon qu'el n'uazi dire als pelerins que venguen d'antiocha. / E fez delleis mains vers ab bons sons ab paubres motz. / e per voluntad delleis vezer. / el se croset et se mes en mar. Et pre lo malautia en la nau / E fo condug a tripoli en un alberc per mort. / E fo fait saber a la comtessa et ella venc ad el al son leit. / E pres lo antre sos bratz. / e saup qu'ella era la comtessa e mantenent recobret l'auier e.l flagrar. / E lauzet dieu que l'avia la vida sostenguda tro qu'el la agues

ella, aunque sea *de lohn*"[9]. El *amor de lohn* de Jaufre Rudel —histórico en la medida en que nos dejó un precioso testimonio poético-musical[10]— explica a la perfección la característica más singular del amor de don Quijote de la Mancha por Dulcinea del Toboso, tan única que ni se halla en la vida de su modelo, Amadís de Gaula. Don Quijote de la Mancha se proclama así enamorado de Dulcinea sin haberla visto en su vida.

Junto a la influencia trovadoresca en la construcción del episodio es igualmente apreciable el trazo del petrarquismo, que adoptó el neoplatonismo como sustento ideológico y que en esto coincide con el resto de las artes, hasta el

---

vista. / et enaissi el mori etre sos braz. / et ella lo fez e gran honor sepellir. / En la maion del temple. / E pois en aquel dia ella se rendet morga per la dolor qu'ella ac de la mort de lui" (recogido en Marlyse Bach: *Écriture et Rythme dans le corpus manuscrit des trobadour*. Doctoral Dissertation. Chapel Hill: University of North Carolyna, 1996, pág. 75). En cuanto a su biografía, "il est admis que le troubadour, parti en croisade en 1147, arrive en Palestine en mars ou avril 1148, puis participe à la seconde croisade. Cependant, cette comtesse reste un mystère entier. Considérant que la *vida* indique 'ses vezer' il apparaît futile d'essayer d'identifier une femme historique. Néanmoins, certains l'ont fait et ont suggéré soit Hodierna de Jérusalem séquestré par son mari Raymond II comte de Tripoli, soit leur fille Mélisende répudiée par Manuel I Commenus, l'empereur byzantin. Le récit de la *vida* accomplit donc ce qui ne l'est pas dans le texte lyrique en narrativisant le sujet de l'énonciation qui s'est épris d'une princesse lointaine, mais quei 'ab bons sons' par un beau chant, se croise, traverse une mer dangereuse, arrive à Tripoli pour mourir entre les bras de la comtesse, est enterré par les Templiers, et finalement fait mettre au couvent, 'per la dolor' celle que Jaufres Rudels de Blaia n'avait jamais vue" (Marlyse Bach: *Écriture et Rythme,* op. cit., pág. 76).

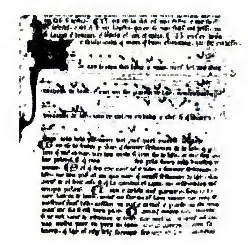
9 "Lanquan li jorn son lonc en may / M'es belhs dous chans d'auzelhs de lohn, / E quan mi suy partitz de lay / Remembran d'un'amor de lohn. / Vau de talan embroncx e clis / Si que chans ni flors d'albespis / No'm platz plus que l'yverns gelatz" (Anthony Bonner [ed.]: *Songs of the troubadours*. New York: Schocken books, 1972, págs. 249).

10 Para Green, "I have elsewhere defined courtly love as a love of *penas*, of 'blessed suffering'; of non-attainment, of have-and-have-not, a love of impossibility, and *amour lointain.* As long as it maintains itself on this level, as long as it continues to be 'pure' (hearts and minds only), and resists the transition to *amor mixtus* (hearts and bodies), it is simply an exultation in suffering, a *vivir desviviéndose.* It claims no guerdon, yet suffers intolerably without it; it declares itself to be spiritual, yet is of the body. Even when modified at the Renaissance by Ficino's philosophy as transformed by Bembo, Castiglione, and León Hebreo, it knows grief and jalousy —as the higher levels of Plato's love do not— and it admits physical contact: the touching of hands and the kiss: it is the love of the troubadour for his lady, of Petrach for Laura, of Garcilaso de la Vega for Isabel Freyre, of Quevedo for Lisi; of Amadís for Oriana, of Calisto for Melibea, of Don Quijote for Dulcinea del Toboso" (Otis Howard Green: *Spain and the Western Tradition; the Castillian Mind in Literature from El Cid to Calderón* [4 vols.]. Madison: University of Wisconsin Press, 1963-1966, vol. II, pág. 75. Vid. también págs. 195-196).

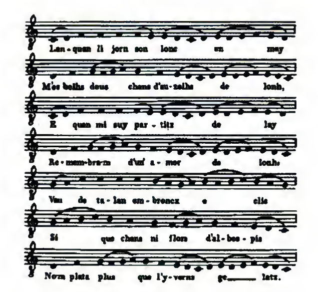
punto de poder hablar del carácter universal del fenómeno artístico. Si observamos varias pinturas de paisajes renacentistas veremos un gran parecido en todas ellas, dado que el neoplatonismo opera sobre la realidad con un sentido embellecedor. La realidad es un reflejo de la verdad, pero un reflejo de grado; la misión del artista no será *copiar*, sino tratar de indagar en el interior de lo que ve; descubrir el velo de imperfecciones y captar la belleza que contienen e, incluso, su bondad ya que, en último término, el artista debe aproximarse al ideal de la perfección, allí donde todas las verdades se funden en la Verdad. La realidad material, pues, no es más que un grado de la escala, el más bajo, si se quiere, para provocar la aspiración a la Belleza suprema. De ahí que el amor sea un elemento de extrema importancia y que esta trascendencia se transmita a la mujer, cúmulo de las bellezas terrenas: de ella la tradición petrarquista destaca el rostro, y de éste, los ojos porque en ellos se encierra la luz interior. Sin embargo este amor debe aspirar a más altos vuelos; no se puede reducir a la belleza física, pues sería un amor de cuerpo, captado por los sentidos más bajos, sino que ha de elevarse a la captación de la belleza del alma: el amor de entendimiento, al que se llega a través de los sentidos superiores: la vista y el oído, y esa es la razón por la que la contemplación y la conversación sean cualidades necesarias para el perfecto cortesano. No en balde, cuando Cervantes hace que su genial personaje se enamore "de oídas" de una labradora a quien no ha visto, transforma esta situación en una subversión y parodia de un amor ideal que sólo puede servir a don Quijote para quien este amor no es sino una necesidad impuesta por su decisión de hacerse caballero andante[11].

---

[11] Vid. A. Pérez Lasheras: "De máscaras y amores (la superación del petrarquismo en las primeras composiciones gongorinas)". En: *Tropelías* vol. 2 (1991), págs. 129-143. Para Anthony Close, "the Romantic thesis that Don Quixote forgets Aldonza in Part II cannot be sustained. The thesis is mainly based on Don Quixote's declaration to Sancho, during the search for Dulcinea's palace in El Toboso in Part II, ix, that he has never seen his mistress, and has fallen in love with her merely by hearing of her beauty. However, this statement need not represent a radical shift of position. It is consistent with the *spirit* of the passage in Part I, xxv, where he says that he has set eyes on his mistress four times in twelve years. The implication of this passage is that his acquaintance with Dulcinea, in her true guise as Aldonza, is of the slightest and vaguest. It is quite consistent with the driving-motive of his romantic conduct – imitation of chivalric fiction. *Esplandián* and *Primaleón*, among other chivalric romances, offer us examples of knights who fall in love 'de oídas', as Don Quixote says he has done. In the particular circumstances of Part II, ix, it is appropriate that he should make this assertion,



Lanquan li jorn, Manuscrito MS. R. Paris, Bibliothèque Nationale, 22543, folio 63v.



Transcripción de Anthony Bonner (ed.): *Songs of the trovadours,* op. cit., pág. 249.

---

because Sancho has just asked the practical question 'where does Dulcinea live?' Since considerations of this sort are not at the forefront of Don Quixote's concern, he evades them with a romantically suitable reply" (Anthony J. Close: "Don Quixote's Love for Dulcinea: A Study of Cervantine Irony". En: *Bulletin of Hispanic Studies* vol. 50 [1973], pág. 252). Más adelante: "Against the Romantic view of Cervantine irony, we have found that the 'sublime' aspects of Don Quixote's love are simulacra of sublimity, furthering the end of ironic deflation, and intended to be regarded with tongue-in-cheek detachment. Merry levity not stoic resignation or bitter pathos, is at the heart of Cervantes's ironic attitude" ("Don Quixote's love for Dulcinea", op. cit., págs. 254-255).

2. PIERRE DE LA CROIX: DULCINEA COMO "DAME BELE ET SAGE ET DE BON RENON"

Hasta aquí hemos subrayado y recogido la influencia que la crítica cervantina ha visto de la producción trovadoresca en *Don Quijote* y hemos presentado por vez primera la música de *Amor de lohn* de Jaufre Rudel[12], que si bien había sido alguna vez citada dentro de los estudios sobre su inmortal novela, no había sido hasta ahora recogida en su perfil melódico ni valorada como tal. No obstante, llegados a este punto, quisiéramos subrayar la estrecha relación que existe entre la configuración en la novela de nuestro héroe como trovador y una obra del finales del XIII cuyo análisis nos ha permitido en otro lugar desplegar una reflexión más amplia sobre las relaciones entre las obras musicales y poéticas. Nos referimos al motete *conductus* de Pierre de la Croix[13] *Aucun ont trouvé chant / Lonc tans me sui tenu / Ann*[*untiantes*], compuesto en Francia hacia 1290 frente a las puertas del *Ars nova*[14]. Esta composición llamó nuestra aten-

[12] Para Werf, "Jaufre Rudel is one of the earliest, if not the earliest, troubadour for whom the medieval sources preserve some complete melodies [...] It is equally tempting and hazardous to credit Jaufre with the invention of what is often called the *canzone* form. In this form (graphically represented AB AB X) the first two melodic lines (A&B) are repeated for the third and fourth verses of the poem. The rest of the melody may be completely new [...] or it may contain some repetition (AB AB CDB [como en *Amor de lohn*]). [...] Even though Jaufre is the first poet-composer who is known to have used this form, one cannot justify to call it his creation merely because we know nothing about the music of his predecessors [...] Although one should not attach great significance to the litterary and musical criticism found in the medieval *vidas* and *razos,* it is easy to agree with the statement that Jaufre's songs had 'good tunes'. They appeal to us because they are more cohesive than most troubadour melodies, and they combine syllabic and ornate passages in well-balanced fashion. In my estimation, Jaufre's tunes are among the most attractive troubadour melodies" (Hendrick van der Werf: "The music of Jaufre Rudel". En: George Wolf and Roy Rosenstein: *The poetry of Cercamon and Jaufre Rudel.* New York & London: Garland, 1983. pág. 177). Este autor discutirá la dependencia y transformación que esta obra de Rudel hace de la melodía gregoriana *Ave regina angelorum mater regis angelorum*, adición marginal, en su versión más antigua conocida, al *gradual* de finales del siglo XI de San Yriex, en el sur francés (vid. "The music of Jaufre Rudel", op. cit, págs. 178 y sigs.).

[13] Un estudio completo sobre este autor y su obra puede verse en Juan José Pastor Comín: "Aucun ont trouvé: hacia una articulación retórico-musical del significado poético". En: *Logo. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, Año IV, nº 7 (diciembre, 2004), págs. 153-199.

[14] Jacques de Liège en su Speculum musicae —primera mitad del XIV— cita dos motetes de Pierre de la Croix: *S'amours eust point de poer / au renouveler du joli tans / Ecc*, y el que aquí estudiaremos, *Aucun ont trouvé / Lonc tans me sui tenu / Annun[tiantes]*, ambos en el

ción por su propia factura musical: escrita a tres voces, el *tenor* articula sobre un determinado modo rítmico las notas que conforman el canto gregoriano de un *gradual* de Epifanía cuyo texto latino está tomado del profeta Isaías. Sobre esta voz —que pudo ser en su momento meramente instrumental— se levantaron otras dos —*duplum* y *triplum*— con textos diferentes en francés acerca de las excelencias y dolores del amor y que, a su vez, reciben un tratamiento rítmico bien diferenciado. Veamos, en primer lugar, el texto de esta composición:

> (*Triplum*)
> "Aucun ont trouvé chant par usage,
> mais à moi en doune ochoison
> Amours, qui rebaudist mon courage,
> si que m'estuet faire chançon,
> car amer me fait dame bele et sage
> et de bon renon.
> Et je, qui li ai fait houmage
> pour lui servir tout mon age,
> de loial cuer, sans penser trahison,
> chanterai, car de li tieng un si douz heritage
> que joie n'ai se de ce non:
> c'est pensée que mon douze mal m'asouage
> et fait esperer garison.
> Ne por quant seur moi puet clamer hausage
> Amours, et moi tout mon vivant tenir
> en sa prison,
> ne ja pour ce en penserai vers li mesprison;
> tant set soutilment assaillir,
> k'encontre li defendre en s'en puet on:
> force de cors ne planté de lignage
> ne vaut un bouton.

manuscrito de la Biblioteca Real de Turín (vari 42, nº 24 y 14 respectivamente). Las ediciones modernas de estas obras las podemos encontrar en A. T. Davidson y W. Apel (eds.): *Historical Anthology of Music* (vol. 1). Cambridge, Massachussets, 1949, nº 35 y 34; y en Y. Rokseth: *Polyphonies du XIIIe siècle*. París: CNRS., 1935-1939, nº 236 y 237, respectivamente.

Et si li plaist de raençon
rendre a son gré, sui pris et l'en fais gage
mon cuer, que je le met du tout en abandon.
Si proi merci, car autre avantage
n'ai je, ne pour moi nule autre raison."

(*Duplum*)
"Lonc tans me sui tenu de chanter,
mais or ai raison de joie mener,
car boune amour me fait desirer
la mieus ensegnie
k'on puist en tout le mont trouver.
A li ne doit on nulle autre comparer,
et quant j'aim dame si proisie,
que grant deduit ait du penser,
je puis bien prouver,
que mont a savoureuse vie,
quoi que nus die,
en bien amer."

Estos textos poéticos[15] se articulan sobre el melisma final de una melodía gregoriana tomada del *gradual* de la solemnidad de Epifanía, cuyo contenido

[15] Una traducción más o menos próxima al sentido del *triplum* podría ser la siguiente: "Nadie ha encontrado un canto por el sólo hecho de buscarlo, / pero a mí, en una ocasión, / Amor, que colmó de alegría mi ánimo, / sí que me indujo a hacer una canción, / ya que me hizo amar a una dama hermosa y discreta, / y de buena fama. / Y yo, prometiendo / servirla toda mi vida, / con corazón leal y sin pensar jamás en traicionarla, / cantaré, pues tengo de ella tan dulce legado, / que no hay alegría para mí que de ella no provenga: tal es el pensamiento que alivia mi dulce mal / y me hace esperar curación. / Sin embargo, puede incluso tratarme de arrogante / Amor, y encerrarme toda mi vida / en su prisión, / y ni siquiera entonces pensaría en rechazarlo; / tan sutilmente sabe adueñarse de ti, / que no es posible defenderse de su asedio: / la fuerza y el linaje / de nada valen. / Y si le place como rescate / verlo rendido a su voluntad, estoy dispuesto a darle en prenda / el corazón, al que abandono por completo. / Por ello suplico merced, ya que nada mejor / espero ni me mueve otra razón." En cuanto al *duplum*, facilitamos aquí la siguiente traducción: "Largo tiempo me he guardado de cantar / pero ahora tengo motivos para sentirme dichoso, / pues un amor sincero me hace desear / a la mejor dotada / que pueda hallarse en el mundo. / A ninguna otra se le debe comparar, / y cuando amo a una dama tan distinguida, / siento un gran placer al pensar / que bien puedo demostrar / que es muy sabrosa vida, / digan lo que digan, / el bien amar."

viene apenas enunciado: *Annun*[*tiantes*]. Aunque esta palabra, probablemente, no fuera nunca cantada sobre el *tenor*, no obstante creemos que es necesario explicitar el contexto en el que aparece: "Omnes de Saba venient, aurum et thus deferentes, et laudem dominum annuntiantes" (*Isaías*, 60, 6)[16].

Presentado este motete *conductus* que habrá de procurarnos una extensa reflexión sobre las relaciones entre el hecho musical y literario, veamos en qué medida puede ser relacionado con los tópicos que desde la parodia se desarrollarán en la obra cervantina. Don Quijote está *enamorado de oídas* de Dulcinea "de la gran fama que tiene de hermosa y discreta" (*Don Quijote,* op. cit., II/cap. V/pág. 697) y no es esa sino la actitud del sujeto lírico de la composición de Pierre de la Croix, para quien *amer me fait dame bele et sage et de bon renon* (vv. 5-6 del *triplum*). Ésta no será la única vez que nuestro caballero se sirva de la belleza, fama y discreción de su dama para encomiar sus virtudes:

> "¡Que tengo de ser tan desdichado andante, que no ha de haber doncella que me mire que de mí no se enamore! ¡Que tenga de ser tan corta

[16] El texto que recoge el *Liber Usualis* en el *gradual* es como sigue: "Omnes de Saba venient, aurum et thus deferentes, et laudem Domino annuntiantes. Surge, et illuminare Jerusalem: quia gloria Domini super te orta est" (*Liber Usualis: Missae et officii pro dominicis et festis cum cantu gregoriano. Ex editione vaticana adamussim excerpto et rhythmicis signis in subsidium cantorum a solesmensibus monachis*. Roma, París: Desclée et Socii, 1953, págs. 459-460). La lectura que lo antecede es de *Isaías*, 60, 1-6: "Surge, illuminare Jerusalem: quia venit lumen tuum, et gloria Domini super te orta est. Quia ecce tenebrae operient terram, et caligo populus: super te autem orietur Dominus, et gloria eius in te videbitur. Et ambulabunt gentes in lumine tuo, et reges in splendore ortus tui. Leva in circuitu oculos tuos, et vide: omnes isti congregati sunt, venerunt tibi: filii tui de longe venient, et filiae tuae de latere surgent. Tunc videbis, et afflues, mirabitur et dilatabitur cor tuum, quando conversa fuerit ad te multitudo maris, fortitudo gentium venerit tibi. Inundatio camelorum operiet te, dromedarii Madian et Epha: omnes de Saba venient, aurum et thus deferentes, et laudem Domino annuntiantes" (*Biblia Sacra Iuxta Vulgatam*). Para la traducción seguimos la dada por la *Biblia de Jerusalem*: "¡Arriba, resplandece, que ha llegado tu luz, y la gloria de Yahveh sobre ti ha amanecido! Pues mira cómo la oscuridad cubre la tierra, y espesa nube a los pueblos, mas sobre ti amanece Yahveh y su gloria sobre ti aparece. Caminarán las naciones a tu luz, y los reyes al resplandor de tu alborada. Alzo los ojos en torno y mira: todos se reúnen y vienen a ti. Tus hijos vienen de lejos, y tus hijas son llevadas en brazos. Tú entonces al verlo te pondrás radiante, se estremecerá y se ensanchará tu corazón, porque vendrán a ti los tesoros del mar, las riquezas de las naciones vendrán a ti. Un sin fin de camellos te cubrirá, jóvenes dromedarios de Madián y Efá. Todos ellos de Sabá vienen portadores de oro e incienso y pregonando alabanzas a Yahveh".

de ventura la sin par Dulcinea del Toboso, que no la han de dejar a solas gozar de la incomparable firmeza mía! ¿Qué la queréis, reinas? ¿A qué la perseguís, emperatrices? ¿Para qué la acosáis, doncellas de a catorce a quince años? Dejad, dejad a la miserable que triunfe, se goce y ufane con la suerte que Amor quiso darle en rendirle mi corazón y entregarle mi alma. Mirad, caterva enamorada, que para sola Dulcinea soy de masa y de alfenique, y para todas las demás soy de pedernal; para ella soy miel, y para vosotras acíbar; para mí sola Dulcinea es la hermosa, la discreta, la honesta, la gallarda y la bien nacida, y las demás, las feas, las necias, las livianas y las de peor linaje; para ser yo suyo, y no de otra alguna, me arrojó la naturaleza al mundo" (*Don Quijote,* op. cit., II/cap. XLIIII/pág. 990)[17].

[17] Con motivo del escrutinio de libros se recoge la misma expresión: "pintando ora un lamentable y trágico suceso, ahora un alegre y no pensado acontecimiento; allí una hermosísima dama, honesta, discreta y recatada; aquí un caballero cristiano, valiente y comedido; acullá un desaforado bárbaro fanfarrón; acá un príncipe cortés, valeroso y bien mirado; representando bondad y lealtad de vasallos, grandezas y mercedes de señores" (*Don Quijote,* op. cit., I/cap. XLVII/pág. 549). Todas aquellas damas que sirven de contrapunto a la figura de Dulcinea (Luscinda, Antonomasia, o la labradora de la que se enamora don Fernando) reciben, aunque no tan encarecidamente, la misma predicación: "Con que me dijera vuestra merced, al principio de su historia, que su merced de la señora Luscinda era aficionada a libros de caballerías, no fuera menester otra exageración para darme a entender la alteza de su entendimiento, porque no le tuviera tan bueno como vos, señor, le habéis pintado, si careciera del gusto de tan sabrosa leyenda: así que, para conmigo, no es menester gastar más palabras en declararme su hermosura, valor y entendimiento; que, con sólo haber entendido su afición, la confirmo por la más hermosa y más discreta mujer del mundo" (*Don Quijote,* op. cit., I/cap. XXIV/pág. 268). "Es, pues, el caso que, como entre los amigos no hay cosa secreta que no se comunique, y la privanza que yo tenía con don Fernando dejada de serlo por ser amistad, todos sus pensamientos me declaraba, especialmente uno enamorado, que le traía con un poco de desasosiego. Quería bien a una labradora, vasalla de su padre (y ella los tenía muy ricos), y era tan hermosa, recatada, discreta y honesta que nadie que la conocía se determinaba en cuál destas cosas tuviese más excelencia ni más se aventajase" (*Don Quijote,* op. cit., I/cap. XXIV/pág. 265). "Sucedió, pues, que, yendo días y viniendo días, la niña Antonomasia llegó a edad de catorce años, con tan gran perfeción de hermosura, que no la pudo subir más de punto la naturaleza. ¡Pues digamos agora que la discreción era mocosa! Así era discreta como bella, y era la más bella del mundo, y lo es, si ya los hados invidiosos y las parcas endurecidas no la han cortado la estambre de la vida. Pero no habrán, que no han de permitir los cielos que se haga tanto mal a la tierra como sería llevarse en agraz el racimo del más hermoso veduño del suelo" (*Don Quijote,* op. cit., II/cap. XXXVIII/pág. 942).

De igual modo el concepto de *servidumbre*, explícitamente recogido en el poema del motete *Et je, qui li ai fait houmage / pour lui servir tout mon age* (vv. 7-8), es objeto ineludible de parodia en toda la obra cervantina:

> "Yo no podré afirmar si la dulce mi enemiga gusta, o no, de que el mundo sepa que yo la sirvo. Sólo sé decir, respondiendo a lo que con tanto comedimiento se me pide, que su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad, por lo menos, ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas" (*Don Quijote,* op. cit., I/cap. XIII/pág. 141)[18].

Esta voluntad de servicio se realiza con la entrega del corazón, *de loial cuer* (v. 9, del *triplum*)[19], tópico cuyo rendimiento será llevado hasta el extremo en

---

[18] Grisóstomo, como contrafigura de don Quijote, promete igualmente servicio a Marcela: "Y con esta manera de condición hace más daño en esta tierra que si por ella entrara la pestilencia; porque su afabilidad y hermosura atrae los corazones de los que la tratan a *servirla* y a amarla, pero su desdén y desengaño los conduce a términos de desesperarse; y así, no saben qué decirle, sino llamarla a voces cruel y desagradecida, con otros títulos a éste semejantes, que bien la calidad de su condición manifiestan. Y si aquí estuviésedes, señor, algún día, veríades resonar estas sierras y estos valles con los lamentos de los desengañados que la siguen" (*Don Quijote*, op. cit., I/cap. XII/pág. 133).

[19] Los males de don Quijote proceden de su corazón, tal y como abiertamente se expone en el inicio del *Segunda Parte*: "Cuenta Cide Hamete Benengeli, en la segunda parte desta historia y tercera salida de don Quijote, que el cura y el barbero se estuvieron casi un mes sin verle, por no renovarle y traerle a la memoria las cosas pasadas; pero no por esto dejaron de visitar a su sobrina y a su ama, encargándolas tuviesen cuenta con regalarle, dándole a comer cosas confortativas y apropiadas para el *corazón* y el celebro, de donde procedía, según buen discurso, toda su mala ventura" (*Don Quijote,* op. cit., II, cap. I, pág. 625). Nuestro héroe entrega constantemente el corazón a su dama: "¡Oh princesa Dulcinea, señora deste cautivo *corazón*!, mucho agravio me habedes fecho en despedirme y reprocharme con el riguroso afincamiento de mandarme no parecer ante la vuestra fermosura. Plégaos, señora, de membraros deste vuestro sujeto *corazón*, que tantas cuitas por vuestro amor padece" *(Don Quijote,* op. cit., I/cap. II/págs. 47-48); "¡Oh señora de la fermosura, esfuerzo y vigor del debilitado *corazón* mío! Ahora es tiempo que vuelvas los ojos de tu grandeza a este tu cautivo caballero, que tamaña aventura está atendiendo" (*Don Quijote,* op. cit., I/cap. III/pág. 59); "Y, en diciendo esto y encomendándose de todo *corazón* a su señora Dulcinea, pidiéndole que en tal trance le socorriese, bien cubierto de su rodela, con la lanza en el ristre, arremetió a todo el galope de Rocinante y embistió con el

el episodio de la Cueva de Montesinos, allí donde Durandarte —cuya historia pervivió en uno de los romances más musicados en el XVI, *Durandarte, Durandarte*— yace en espera de que Belerma reciba su corazón "amojamado"[20],

primero molino que estaba delante" (*Don Quijote,* op. cit., I/cap. VIII/págs. 95-96); "Alborotóse Rocinante con el estruendo del agua y de los golpes, y, sosegándole don Quijote, se fue llegando poco a poco a las casas, encomendándose de todo *corazón* a su señora, suplicándole que en aquella temerosa jornada y empresa le favoreciese, y de camino se encomendaba también a Dios, que no le olvidase" (*Don Quijote,* op. cit., I/cap. XX/pág. 218); "Éste es el lugar, ¡oh cielos!, que diputo y escojo para llorar la desventura en que vosotros mesmos me habéis puesto. Éste es el sitio donde el humor de mis ojos acrecentará las aguas deste pequeño arroyo, y mis continos y profundos sospiros moverán a la contina las hojas destos montaraces árboles, en testimonio y señal de la pena que mi asendereado *corazón* padece. ¡Oh vosotros, quienquiera que seáis, rústicos dioses que en este inhabitable lugar tenéis vuestra morada, oíd las quejas deste desdichado amante, a quien una luenga ausencia y unos imaginados celos han traído a lamentarse entre estas asperezas, y a quejarse de la dura condición de aquella ingrata y bella, término y fin de toda humana hermosura!" (*Don Quijote,* op. cit., I/cap. XXV/págs. 278-279); "El ferido de punta de ausencia y el llagado de las telas del *corazón*, dulcísima Dulcinea del Toboso, te envía la salud que él no tiene. Si tu fermosura me desprecia, si tu valor no es en mi pro, si tus desdenes son en mi afincamiento, maguer que yo sea asaz de sufrido, mal podré sostenerme en esta cuita, que, además de ser fuerte, es muy duradera" (*Don Quijote,* op. cit., I/cap. XXV/pág. 286-287); "Yo vos le otorgo y concedo —respondió don Quijote—, como no se haya de cumplir en daño o mengua de mi rey, de mi patria y de aquella que de mi *corazón* y libertad tiene la llave" (*Don Quijote,* op. cit., I/cap. XXIX/pág. 338).

[20] El romance aparece en Luis de Milán: *Libro de Musica de vihuela de mano. Intitulado El Maestro*. Valencia: 1536 (ed. moderna en Charles Jacobs, Londres, University Park: Pennsylvania State University Press, 1971, pág. 124-127); así como en: el *Cancionero musical de Palacio*, ed. Asenjo Barbieri. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1890, ed. facsímil en Málaga, 1998, pág. 513 (música de Millán). "Ya, señor Durandarte, carísimo primo mío, ya hice lo que me mandastes en el aciago día de nuestra pérdida: yo os saqué el *corazón* lo mejor que pude, sin que os dejase una mínima parte en el pecho; yo le limpié con un pañizuelo de puntas; yo partí con él de carrera para Francia, habiéndoos primero puesto en el seno de la tierra, con tantas lágrimas, que fueron bastantes a lavarme las manos y limpiarme con ellas la sangre que tenían, de haberos andado en las entrañas; y, por más señas, primo de mi alma, en el primero lugar que topé, saliendo de Roncesvalles, eché un poco de sal en vuestro *corazón*, porque no oliese mal, y fuese, si no fresco, a lo menos amojamado, a la presencia de la señora Belerma" (*Don Quijote,* op. cit., II/cap. XXIII/pág. 821). Ya Sancho invoca a la entrada de don Quijote en la cueva, un "corazón de acero" muy alejado de la ruina caballeresca que encontrará en la oscuridad a la que desciende: "¡Dios te guíe y la Peña de Francia, junto con la Trinidad de Gaeta, flor, nata y espuma de los caballeros andantes! ¡Allá vas, valentón del mundo, *corazón* de acero, brazos de bronce! ¡Dios te guíe, otra vez, y te vuelva libre, sano y sin cautela a la luz desta vida que dejas por enterrarte en esta escuridad que buscas!" (*Don Quijote,* op. cit., II/cap. XXII/pág. 815-816).

corazón que en su descripción, según sabemos, presenta unas extraordinarias coincidencias con la figura de don Quijote[21].

En cuanto al primer verso de la composición *Aucun ont trouvé chant par usage*, ha de relacionarse con el contexto de dos cantos claramente diferenciados en ambas partes del *Quijote*: la canción desesperada de Grisóstomo (I/cap. XIII), y el canto que acaba con la burla de gatos y cencerros en la *Segunda Parte*: "Suelen las fuerzas de amor / sacar de quicio a las almas" (II/cap. XLVI/pág. 1000). El "dulce mal" de la composición lírica —*c'est pensée que mon douze mal m'asouge*— aparece en la apropiación del hidalgo del *Romance del Marqués de Mantua*, "¿Dónde estás, señora mía, / que no te duele *mi mal*?"[22], así como en el canto que llora las ausencias de Dulcinea:

> "Don Quijote, arrimado a un tronco de una haya, o de un alcornoque (que Cide Hamete Benengeli no distingue el árbol que era), al son de sus mesmos suspiros cantó de esta suerte:
>
> —Amor, cuando yo pienso
> en el mal que me das terrible y fuerte,
> voy corriendo a la muerte,
> pensando así acabar mi mal inmenso;
> mas en llegando al paso
> que es puerto en este mar de mi tormento,
> tanta alegría siento,
> que la vida se esfuerza, y no le paso.
> Así el vivir me mata,
> que la muerte me torna a dar la vida.

---

21 Las referencias musicales contenidas en este episodio merecen por sí mismas un estudio separado. Vid. Juan José Pastor Comín: *Por ásperos caminos* (Libro-CD). Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005; *Música y Literatura: la senda barroca. Hacia una nueva consideración de la música en Cervantes*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006 (en prensa).

22 *Don Quijote*, op. cit., I/cap. V/pág.71; II/cap. XXIII/pág. 828; II/cap. XXXVIII/págs. 943-944. Vid. también *El entremés de los romances*; Geoffrey Stagg y Daniel Eisenberg (eds.): *Entremés de los romances*. En: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* vol. 22, nº 2 (2002), págs. 151-174, vv. 292 y sigs. Esta canción aparece musicada en el *Cancionero Musical de Turín*. Torino: Biblioteca Nazionale, 1585-1605, (ed. de M. Querol Gavaldá. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1989, págs. 55-56).

¡Oh condición no oída
la que conmigo muerte y vida trata!

Cada verso destos acompañaba con muchos suspiros y no pocas lágrimas, bien como aquel cuyo corazón tenía traspasado con el dolor del vencimiento y con la ausencia de Dulcinea" (*Don Quijote,* op. cit., II/cap. LXVIII/pág. 1182).
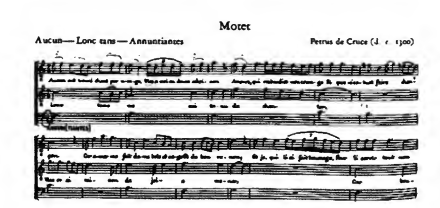
La amada de don Quijote *A li ne doit on nulle autre comparer*[23], es de belleza incomparable y por ver con ella su amor cumplido bien ha de merecer la pena sufrir *en sa prison*[24].
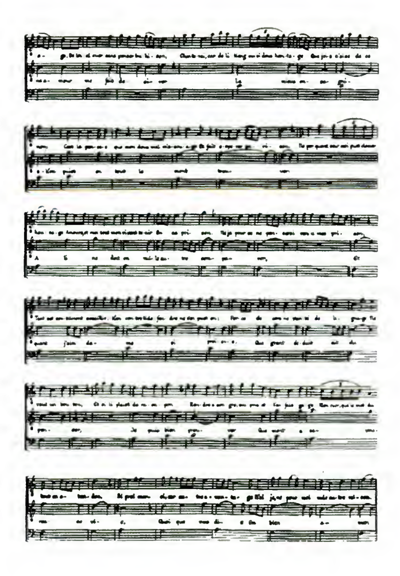
---

[23] "'Y no toma ocasión su amarillez y sus ojeras de estar con el mal mensil ordinario en las mujeres, porque ha muchos meses y aun años que no le tiene ni asoma por sus puertas, sino del dolor que siente su corazón por el que de contino tiene en las manos, que le renueva y trae a la memoria la desgracia de su mal logrado amante; que si esto no fuera, apenas la igualara en hermosura, donaire y brío la gran Dulcinea del Toboso, tan celebrada en todos estos contornos, y aun en todo el mundo.' 'Cepos quedos —dije yo entonces—, señor don Montesinos: cuente vuesa merced su historia como debe, que ya sabe que toda comparación es odiosa, y, así, no hay para qué comparar a nadie con nadie. La sin par Dulcinea del Toboso es quien es, y la señora doña Belerma es quien es y quien ha sido, y quédese aquí.' A lo que él me respondió: 'Señor don Quijote, perdóneme vuesa merced, que yo confieso que anduve mal y no dije bien en decir que apenas igualara la señora Dulcinea a la señora Belerma, pues me bastaba a mí haber entendido por no sé qué barruntos que vuesa merced es su caballero, para que me mordiera la lengua antes de compararla sino con el mismo cielo'". (*Don Quijote,* op. cit., II/cap. XXIII/págs. 823-824); "Don Quijote quedó suspenso y atónito, así de la arrogancia del Caballero de la Blanca Luna como de la causa por que le desafiaba, y con reposo y ademán severo le respondió: —Caballero de la Blanca Luna, cuyas hazañas hasta agora no han llegado a mi noticia, yo osaré jurar que jamás habéis visto a la ilustre Dulcinea, que, si visto la hubiérades, yo sé que procurárades no poneros en esta demanda, porque su vista os desengañara de que no ha habido ni puede haber belleza que con la suya comparar se pueda" (*Don Quijote,* op. cit., II/cap. LXIIII/pág. 1158).

[24] En este sentido podemos invocar el transporte en carro de don Quijote, quien cree que esa es la prisión de amor que habrá de conducirle al matrimonio: "¡Oh tú, quienquiera que seas, que tanto bien me has pronosticado! Ruégote que pidas de mi parte al sabio encantador que mis cosas tiene a cargo que no me deje perecer en esta prisión donde agora me llevan, hasta ver cumplidas tan alegres e incomparables promesas como son las que aquí se me han hecho; que, como esto sea, tendré por gloria las penas de mi cárcel, y por alivio estas cadenas que me ciñen, y no por duro campo de batalla este lecho en que me acuestan, sino por cama blanda y tálamo dichoso. Y en lo que toca a la consolación de Sancho Panza mi escudero, yo confío de su bondad y buen proceder que no me dejará en buena ni en mala suerte; porque cuando no suceda, por la suya o por mi corta ventura, el poderle yo dar la ínsula o otra cosa equivalente que le tengo prometida, por lo menos su salario no podrá perderse, que en mi testamento, que

Representada, pues, la serie de tópicos que este motete *conductus* recoge, el lector no podrá pasar por alto su relación con los distintos lugares de la novela seleccionados y, en consecuencia, el grado de diseminación de los mismos como objetos y lugares que se desarrollan a través de la distorsión y manipulación paródica del autor. Por todas estas razones, si bien la crítica cervantina acertó plenamente en señalar a ciertos textos de Jaufre Rudel como claros ascendentes literarios del *amor de lohn* que don Quijote confiesa, creemos, sin embargo, que, entre todos los posibles testimonios vinculados al género trovadoresco en Europa y del que nuestro hidalgo no representa sino la más extrema personificación al servicio de la parodia, es la composición recogida de Pierre de la Croix —*Aucun ont trouvé*— la que mejor recoge estos elementos que Cervantes sabrá traducir trescientos años después en su novela universal. Por todas estas razones, y una vez demostrada la cristalización de dichos tópicos en una y otra obra, hemos decidido utilizar esta composición musical como base para una reflexión metodológica preliminar que nos permita contextualizar el estudio de las relaciones entre los textos literarios y musicales antes de profundizar con detalle en el valor de los elementos musicales en la obra cervantina.



ya está hecho, dejo declarado lo que se le ha de dar, no conforme a sus muchos y buenos servicios, sino a la posibilidad mía" (*Don Quijote,* op. cit., I/cap. XLVI/págs. 538-539). "Tomáronle luego en hombros, y al salir del aposento se oyó una voz temerosa, todo cuanto la supo formar el barbero, no el del albarda, sino el otro, que decía: —¡Oh Caballero de la Triste Figura!, no te dé afincamiento la prisión en que vas, porque así conviene para acabar más presto la aventura en que tu gran esfuerzo te puso" (*Don Quijote,* op. cit., I/cap. XLVI/pág. 537).



Rokseth, Y.: *Polyphonies du XIIIe siècle,* París, CNRS., 1935-1939, nº. 236

3. RECEPCIÓN MUSICAL CONTEMPORÁNEA. EL DESENCUENTRO O EL ENRIQUECIMIENTO HERMENÉUTICO

Cervantes sabe bien servirse del tópico estudiado *–Amor de oídas–* para transformarlo en un objeto de parodia durante la penitencia del caballero. La ausencia es deformada de forma grotesca a través incluso de la forma que lo expresa, donde todo está orientado hacia la risa:

> "[Y], así, se entretenía paseándose por el pradecillo, escribiendo y grabando por las cortezas de los árboles y por la menuda arena muchos versos, todos acomodados a su tristeza, y algunos en alabanza de Dulcinea. Mas los que se pudieron hallar enteros y que se pudiesen leer después que a él allí le hallaron, no fueron más que estos que aquí se siguen:
>
> Árboles, yerbas y plantas
> que en aqueste sitio estáis,
> tan altos, verdes y tantas,
> si de mi mal no os holgáis,
> escuchad mis quejas santas.
> Mi dolor no os alborote,
> aunque más terrible sea,
> pues por pagaros escote,
> aquí lloró don Quijote
> ausencias de Dulcinea
> del Toboso.
>
> Es aquí el lugar adonde
> el amador más leal
> de su señora se esconde,
> y ha venido a tanto mal
> sin saber cómo o por dónde.
> Tráele amor al estricote,
> que es de muy mala ralea;
> y, así, hasta henchir un pipote,

aquí lloró don Quijote
ausencias de Dulcinea
del Toboso.

Buscando las aventuras
por entre las duras peñas,
maldiciendo entrañas duras,
que entre riscos y entre breñas
halla el triste desventuras,
hirióle amor con su azote,
no con su blanda correa,
y en tocándole el cogote,
aquí lloró don Quijote
ausencias de Dulcinea
del Toboso.

No causó poca risa en los que hallaron los versos referidos el añadidura *'del Toboso'* al nombre de Dulcinea, porque imaginaron que debió de imaginar don Quijote que si en nombrando a Dulcinea no decía también *'del Toboso'*, no se podría entender la copla; y así fue la verdad, como él después confesó. Otros muchos escribió, pero, como se ha dicho, no se pudieron sacar en limpio ni enteros más destas tres coplas. En esto y en suspirar y en llamar a los faunos y silvanos de aquellos bosques, a las ninfas de los ríos, a la dolorosa y húmida Eco, que le respondiese, consolasen y escuchasen, se entretenía, y en buscar algunas yerbas con que sustentarse en tanto que Sancho volvía; que si como tardó tres días, tardara tres semanas, el Caballero de la Triste Figura quedara tan desfigurado que no le conociera la madre que lo parió." [*Don Quijote,* op. cit., I/cap.XXVI, págs. 292-294].

Quixote de la Mancha. 133

Aqui lloró don Quixote
Ausencias de Dulzinea
Del Toboso.
Buscando las auenturas
Por entre las duras peñas,
Maldiziendo entrañas duras,
Que entre riscos, y entre breña.
Halla el triste desuenturas.
Hiriole amor con su açote,
No con su blanda correa,
Y en tocandole el cogote,
Aqui lloró don Quixote
Ausencias de Dulzinea
Del Toboso.

No causò poca risa, en los que hallaron los versos referidos, el añadidura del Toboso, al nombre de Dulzinea. Porque imaginaron que deuio de imaginar don Quixote, que si en nombrando a Dulzinea, no dezia tambien del Toboso, no se podria entender la copla, y assi fue la verdad, como el despues confesso. Otros muchos escriuio, pero como se ha dicho, no se pudieron sacar en limpio, ni enteros, mas destas tres coplas. En esto, y en suspirar, y en llamar a los Faunos, y Siluanos, de aquellos bosques, a las ninfas de los rios, a la dolorosa y vmida Eco, que le respondiesse, consolassen y escuchassen, se entretenia, y en buscar algunas yeruas con que sustentarse, en tanto que Sancho boluia, que si

R 5 como

El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha,
Madrid: Juan de la Cuesta, 1605, fol. 133.

La condición lírica de este fragmento queda transformada en parodia de una conocida situación en la tradición amorosa: el amante se sirve de la naturaleza como confidente. Es así como Cervantes degrada no sólo este contexto comunicativo entre el hidalgo y el *locus amoenus* sino que, fundamentalmente, caricaturiza el marco impuesto por la tradición amatoria heredada y transforma la narración en un texto crítico y, en consecuencia, metaliterario. Vemos, pues, cómo por un lado disemina y distribuye los conceptos heredados y, por otro, los *deconstruye* a través de un ejercicio atípico de *escritura* (común entre los amantes adolescentes) realizado por su personaje en la corteza de los árboles: textos deformes, poco diestros que, sin embargo, son calificados como *coplas* y, en consecuencia, están destinados al canto.

Hay que decir que varios han sido los compositores que han reparado en este texto para ponerlo en música, aunque es cierto que no hay en ellos una comprensión del aspecto paródico más arriba estudiado. Una primera realización musical en el siglo XX se la debemos a Joaquín Rodrigo, quien en 1948 escribió con motivo de la conmemoración del cuarto centenario del nacimiento de Cervantes *Ausencias de Dulcinea,* poema sinfónico para bajo solista, cuatro sopranos y gran orquesta[25]. Dedicada a José Greco, fue estrenada en el Teatro Español de Madrid el 19 de abril de 1948 por la Orquesta Nacional de España, bajo la dirección de Eduardo Toldrá y poco después fue galardonada con el Premio *Cervantes*[26]. Con un lenguaje neoclásico y alusiones modales al Renacimiento, la obra adolece hoy de falta de vitalidad: se desentiende del contenido paródico y elabora largas frases líricas sobre los versos "Aquí lloró don Quijote" (articulado unas veces por las voces sopranos, otras por la voz solista) y "ausencias de Dulcinea / del Toboso" (cantado por el bajo solista, unas veces, contrapunteado por las voces femeninas otras). La obra no es sino una poema sinfónico sobre el nombre de la amada que se repite constantemente como un *mantra* lejano. Esta obra, pues, no pretendió una lectura paródica del texto cervantino y, en este sentido, las palabras de Raymond Calcraft exponen bien lo que fue la voluntad del compositor:

---

[25] Vid. Joaquín Rodrigo: *Ausencias de Dulcinea*. Madrid: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1993, 58 págs.

[26] Los cantantes fueron los siguientes: Chano Gonzalo (bajo), María Ángeles Morales, Carmen Pérez Durías, Celia Langa y Blanca María Seoane (sopranos). Vid. Raymond Calcraft: *Joaquín Rodrigo. Catálogo general*. Madrid: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1990.
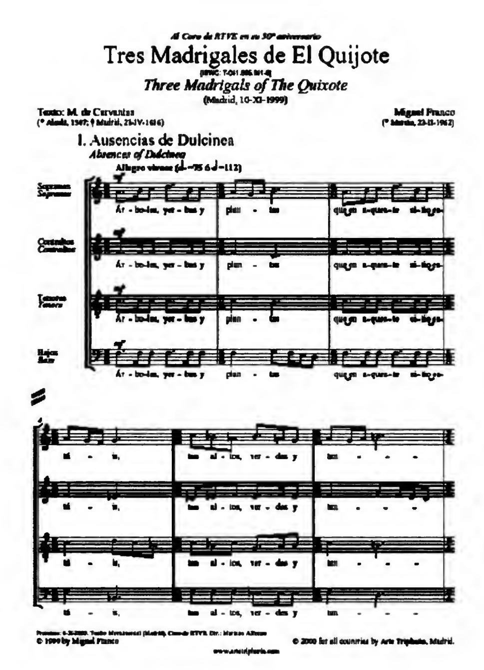
"En su tarea de traducir aspectos de la obra de Cervantes al campo musical, Rodrigo se revela fundamentalmente original. Si la grandeza de la visión que tiene don Quijote de su propia vida y hazañas sugirió a Rodrigo una orquestación grandiosa, con cinco voces solistas, había también cierta ironía cervantina en el deseo de expresar los rasgos esenciales del Caballero en sólo unos quince minutos de música. Ese carácter —heroico, amatorio, loco— es representado con una maestría total. Los primeros compases, con sus resonantes fanfarrias que levantan ecos de la mítica época de la caballería, pronto dan paso a una frase memorable que encierra todo el anhelo amoroso de don Quijote: 'Aquí lloró don Quijote ausencias de Dulcinea'. Entran inmediatamente las mágicas voces de las sopranos solistas, que simbolizan la vana ilusión que es, y que siempre tiene que ser para el Caballero, la figura de la amante. Otros sentimientos se encuentran también vigorosamente perfilados en esta música: humor, dignidad, resignación. La obra termina tranquilamente, las voces cada vez más débiles de la imaginada Dulcinea recordando siempre a don Quijote la imposibilidad de su sueño. En la magnitud de su forma, en su caracterización vital, y en la notable escritura para voces y orquesta, *Ausencias de Dulcinea* se encuentra entre las creaciones más importantes e impresionantes de su autor, una aportación notable al repertorio de obras musicales inspiradas en una de las figuras inmortales de la ficción universal."[27]

Junto a esta recreación de Joaquín Rodrigo, Miguel Asíns-Arbó estrenó el 20 de abril de 1976 y por encargo de la Comisión Nacional de Música su *Cancionero para Alcalá de Henares,* una obra para voz y guitarra[28] y entre

---

[27] Raymond Calcraft: "Cántico / obras para voces, coro y orquesta". En: *Joaquín Rodrigo. 100 años. Cántico. Obras para voces, coro y orquesta.* Emi-Odeon, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Fundación Once, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, 2001 (págs. 1-22), pág 4.

[28] Esta obra contiene las siguientes piezas: "El agua por San Juan", "Las flores del campo", "Tristes de las mozas", "Ausencias de Dulcinea", "Cadenitas, cadenas", "Niña la que esperas", "Es de vidrio la mujer", "La cueva de Salamanca". Fue estrenada durante las *V Jornadas Musicales Cervantinas de Alcalá de Henares*, en la Capilla de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá de Henares, por María Muro y Gregorio Paniagua. Existe grabación disponible en RNE.



Miguel Franco García: *Tres madrigales de El Quijote,* op. 65.

cuyos textos aparece "Ausencias de Dulcinea". Más recientes son las musicalizaciones de Miguel Ángel Aparicio Benito (2004)[29] y la que realiza Miguel Franco García en sus *Tres madrigales de El Quijote* (2000)[30]. Esta última obra escrita para coro mixto hereda la misma concepción lírica vista en Rodrigo y apenas deja ver la voluntad paródica de nuestro escritor.

No podemos sino subrayar, en conclusión, cómo el tópico aquí estudiado evoluciona en su comprensión desde las fuentes de la literatura medieval hasta la mano genial de nuestro escritor que se sirve del mismo como materia prima para enriquecer y vincular su novela al ámbito de la literatura universal. En definitiva, hemos recorrido cómo la transmisión musical del hecho literario influye sobre la propia literatura. Por otro lado, y ya desde la creación de Cervantes, hemos observado cómo el hecho literario es nuevamente comprendido por la factura musical de nuestros compositores contemporáneos y cómo los mecanismos de transformación paródica han sido esta vez desatendidos por los compositores citados en beneficio de una nueva interpretación alejada en este sentido de la crítica voluntad cervantina. Debe, pues, destacarse que no hay vínculo alguno entre la creación musical contemporánea y las fuentes medievales aquí presentadas, por lo que no hay una lectura arqueológica y filológica, sino antes bien, un deseo de actualizar el sentido de las palabras cervantinas desde una lectura contemporánea quizá todavía víctima de romanticismo en unos casos y del casticismo español en otro. ¿Desencuentro o enriquecimiento hermenéutico? Ante esta pregunta sancionadora no podemos sino responder que ni lo uno ni lo otro, sino el lógico devenir de una literatura adánica que sigue estando viva: aquella capaz de engendrar en las sensibilidades más diversas y que alumbra a una infinidad de hijos que renuevan día a día el enfrentamiento entre Caín y Abel, la disputa por ser el *hijo-lector* favorito de un padre que ni los tuvo ni los buscó tener.

---

[29] Escrita como música sinfónico-coral, fue estrenada en El Toboso el 17 de abril de 2004. Contiene las siguientes partes: *Pasajes del Quijote* ("Armado caballero", "Segunda salida", "Aventura de los molinos", "Canto de un cabrero", "Curioso impertinente", "Ausencias de Dulcinea", "Del académico argamasillesco a Sancho Panza", "Don Quijote en Sierra Morena", "Y entraron en El Toboso", "Epitafio a Don Quijote, Dulcinea y Sancho Panza", "Las bodas de Camacho", "Carta de Sancho Panza a Teresa Panza", "Carta de Don Quijote a Dulcinea").

[30] Miguel Franco García: *Tres Madrigales de El Quijote*, para coro mixto. Editorial Piles. Op. 65. Madrid: Arte Tripharia / Fundación Autor, 2000. Contiene: "Ausencias de Dulcinea", "Quién menoscaba mis bienes" y "Santa amistad".

BIBLIOGRAFÍA

AVALLE-ARCE, Juan Bautista: *Don Quijote como forma de vida.* Valencia: Fundación Juan March-Castalia, 1976.

BACH, Marlyse: *Écriture et Rythme dans le corpus manuscrit des trobadour.* Doctoral Dissertation. Chapel Hill: University of North Carolyna, 1996.

Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Clementinam. Roma, París: Desclée et Socii, edit. Pon., 1927 (ed. 1978).

Biblia de Jerusalem. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1986.

BONNER, Anthony (ed.): *Songs of the troubadours.* New York: Schocken books, 1972.

CALCRAFT, Raymond: *Joaquín Rodrigo. Catálogo general.* Madrid: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1990.

——: "Cántico / Obras para voces, coro y orquesta". En: *Joaquín Rodrigo. 100 años. Cántico. Obras para voces, coro y orquesta.* Emi-Odeon, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Fundación Once, Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo, 2001, págs 1-22.

Cancionero musical de Palacio, ed. Asenjo Barbieri. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1890, ed. facsímil en Málaga, 1998.

Cancionero Musical de Turín. Torino: Biblioteca Nazionale, 1585-1605. (ed. de M. Querol Gavaldá. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1989).

CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha* (I y II, ed. dir. por Francisco Rico). Barcelona: Instituto Cervantes/Crítica, 1998.

——: *Novelas ejemplares* (edición, prólogo y notas de Jorge García López; estudio preliminar de Javier Blasco). Barcelona: Crítica, 2001.

——: *Teatro completo* (edición, introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas). Barcelona: Planeta, 1987.

——: *La Galatea; Persiles y Segismunda* (edición de Domingo Ynduráin). Madrid: José Antonio de Castro y Ediciones Turner, 1993.

CLOSE, Anthony J.: "Don Quixote's Love for Dulcinea: A Study of Cervantine Irony". En: *Bulletin of Hispanic Studies* vol. 50 (1973), págs. 237-255.

DAVIDSON, A. T. y APEL, W. (eds.): *Historical Anthology of Music* (vol. 1). Cambridge, Massachussets, 1949.

FRANCO GARCÍA, Miguel: *Tres Madrigales de El Quijote.* Para coro mixto. Editorial Piles. Op. 65. Madrid: Arte Tripharia / Fundación Autor, 2000.

FRENK ALATORRE, Margit: "Vista, oído y memoria en el vocabulario de la lectura: Edad Media y Renacimiento". En: Concepción Company y Aurelio González (eds.): *Discursos y representaciones en la Edad Media, Actas de las VI Jornadas Medievales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Publicaciones Medievalia, 1999, págs. 13-31.

GREEN, Otis Howard: *Spain and the Western Tradition; the Castillian Mind in Literature from El Cid to Calderón* (4 vols.). Madison: University of Wisconsin Press, 1963-1966.

Liber Usualis: Missae et officii pro dominicis et festis cum cantu gregoriano. Ex editione vaticana adamussim excerpto et rhythmicis signis in subsidium cantorum a solesmensibus monachis. Roma, París: Desclée et Socii, 1953.

MILÁN, Luis de: *Libro de Musica de vihuela de mano. Intitulado El Maestro*. Valencia: 1536 (ed. Charles Jacobs, Londres, University Park: Pennsylvania State University Press, 1971).

PASTOR COMÍN, Juan José: "Aucun ont trouvé: hacia una articulación retórico-musical del significado poético". En: *Logo. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, Año IV, nº 7 (diciembre, 2004), págs. 153-199.

——: *Por ásperos caminos* (Libro-CD). Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005.

——: *Música y Literatura: la senda barroca. Hacia una nueva consideración de la música en Cervantes*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006 (en prensa).

PÉREZ LASHERAS, A.: "De máscaras y amores (la superación del petrarquismo en las primeras composiciones gongorinas)". En: *Tropelías* vol. 2 (1991), págs. 129-143.

RIQUER, Martín de: *Los trovadores* (3 vols.). Barcelona: Planeta, 1975.

RODRIGO, Joaquín: *Ausencias de Dulcinea*. Madrid: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1993.

ROKSETH, Y.: *Polyphonies du XIIIe siècle*. París: CNRS., 1935-1939.

SERÉS, Guillermo: *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1996, págs. 107-108.

STAGG, Geoffrey y EISENBERG, Daniel (eds.): *Entremés de los romances*. En: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* vol. 22, nº 2 (2002), págs. 151-174.

WERF, Hendrick van der: "The music of Jaufre Rudel". En: George Wolf and Roy Rosenstein (1983): *The poetry of Cercamon and Jaufre Rudel*. New York & London: Garland, 1983, págs. 175-195.

YNDURÁIN, Domingo: "Enamorarse de oídas". En: *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*. Madrid: Cátedra, 1983, vol. II, págs. 589-603.

LA IDEALIZACIÓN DE LA AMADA: LAS DULCINEAS DE OTRAS LITERATURAS

Lydia REYERO FLORES
Universidad de Castilla-La Mancha

1. INTRODUCCIÓN

> "Llamábase Aldonza Lorenzo, y a ésta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla 'Dulcinea del Toboso' porque era natural del Toboso: nombre, a su parecer, músico, peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto."[1] (*Don Quijote de la Mancha*, I/cap. I/pág. 44)

Acabamos de asistir al nacimiento de la sin par Dulcinea del Toboso, representante universal de la idealización de la mujer amada. Dulcinea es la dama prototípica del amor cortés, que se basa en ese sentimiento platónico de entrega absoluta del caballero por una dama, a la que probablemente jamás

---

[1] Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha* (ed. dir. por Francisco Rico). Barcelona: Crítica (Instituto Cervantes), 1998.

había hablado y apenas conocía, pero cuya perfección de cuerpo y alma la hacían merecedora de cada uno de los pensamientos y hazañas del héroe. Éste no precisa de un reconocimiento mutuo por parte de la mujer, y como recompensa a sus afanes se conforma con una sencilla mirada. La dama es un cúmulo de virtudes, una personificación de todo lo que el caballero desea y necesita. En este caso, Dulcinea es la proyección de los ideales de don Quijote que, tomando forma de mujer, se convierten en el más sublime de los mitos femeninos para encarnar la perfección en toda su plenitud.

Sin embargo, la artificiosidad de esta plenitud nos recuerda que el amor cortés es, ante todo, un amor poético y no real. Es un producto de la mente humana que responde a una necesidad concreta de su creador: el anhelo por alcanzar la belleza simbólica, la salvación, la pureza, en definitiva, una utopía ético-estética. Dulcinea es un espejismo: es el oasis que don Quijote vislumbra en el desierto de su existencia. Dulcinea es la hazaña más heroica y sublime de todas las que emprende nuestro caballero porque consigue materializar la disposición a idealizar al ser amado como encarnación del propio sentimiento, del propio Amor. Don Quijote la invoca como un arquetipo o modelo ideal. "¡Oh mi señora Dulcinea del Toboso, estremo de toda hermosura, fin y remate de la discreción, archivo del mejor donaire, depósito de la honestidad, y, ultimadamente, *idea*[2] de todo lo provechoso, honesto y deleitable que hay en el mundo!" (I/cap. XLIII/pág. 505).

Pues bien, este amor cortés de carácter platónico impregna las páginas de todas las novelas de caballerías. Don Quijote, en su firme propósito de fidelidad absoluta a aquello que había leído, concibe la creación de Dulcinea como otro de los preparativos indispensables para convertirse en el mayor caballero andante de todos los tiempos y así nos lo hace saber Cervantes. "Limpias, pues, sus armas, hecho del morrión celada, puesto nombre a su rocín y confirmándose a sí mismo, se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse, porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma." (I/cap. I/pág. 43).

Sin embargo, aunque semejante amada responde a las exigencias de todo libro de caballerías, Dulcinea va más allá y se convierte en un auténtico mito que no sólo reúne los rasgos destacados de las mujeres más famosas de la li-

---

[2] Mi énfasis.

teratura universal escrita hasta entonces, sino que también encarna el modelo de perfección para aquellas que poblarán las páginas venideras. Por tanto, la inigualable excelencia de Dulcinea la hace destacar sobre aquellas mujeres que la precedieron e influenciaron y de esas otras que la sucederán y heredarán sus rasgos. De ahí que sea ella quien, al margen de ordenaciones cronológicas, se erija como modelo o prototipo definitivo y podamos hablar de las 'Dulcineas' de otras literaturas.

Las conexiones y los paralelismos que a partir de ahora estableceré entre Dulcinea y otras damas de la literatura universal se verán justificados atendiendo a diversos aspectos bien conceptuales, ya que en el caso de algunas observaremos rasgos físicos y psicológicos muy similares, bien textuales, ya que el propio Cervantes establece nexos concretos en su obra. Así, me propongo analizar esas cualidades propias de Dulcinea que son comunes a otras heroínas literarias.

2. DULCINEA, DAMA DEL AMOR CORTÉS. LAURA DE PETRARCA, BEATRIZ DE DANTE

Si Dulcinea, como amada prototípica del amor cortés, representa una idealización del ser amado que no se corresponde con una realidad concreta, sino con un universo ficticio creado por la mente del enamorado, podríamos compararla con algunas de las heroínas literarias del Trecento italiano. Durante este período, el amor platónico alcanza su plenitud por medio de mujeres imaginadas como la Laura de Petrarca (*Cancionero*, 1366-1374) y la Beatriz de Dante (por ejemplo: *Vita nuova*, 1292-1293). Ninguna de ellas existe en la realidad, sino que moran en la fantasía del genio literario. Por ejemplo, la verdadera identidad de Laura, suponiendo que la tenga, es aún un misterio. Según algunas versiones, Laura pudo haber sido una muchacha ya casada cuando Petrarca la conoció, exactamente como Dulcinea, "una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo ni le dio cata dello" (I/cap. I/pág. 44).

En el caso de Dante, el platonismo de su amor es aún más obvio. Su Beatriz era una niña de tan sólo nueve años que impresionó a un Dante de esa misma edad y que se convertiría en la musa de toda su creación literaria. Beatriz y

Dante se vieron en contadas ocasiones, ambos se casarían con personas diferentes y ella morirá con sólo veinticuatro años. En este sentido, tanto Dulcinea como Beatriz inspiran en caballero y poeta un amor inocente sustentado en un vago recuerdo de la amada, donde el deseo erótico y la pasión sexual no tienen cabida. Don Quijote se apresura en aclarar que

> "mis amores y los suyos han sido siempre platónicos, sin extenderse a más que a un honesto mirar. Y aún esto, tan de cuando en cuando, que osaré jurar con verdad que en doce años que ha que la quiero más que a la lumbre destos ojos que han de comer la tierra no la he visto cuatro veces; y aún podrá ser que destas cuatro veces no hubiese ella echado de ver la una que la miraba" (I/cap. XXV/pág. 283).

El Bachiller habla de "la honestidad y continencia en los amores tan platónicos de vuesa merced y de mi señora Dulcinea del Toboso" (II/cap. III/pág. 648) y algo más adelante, cuando don Quijote es informado de que su historia se halla escrita en un libro, muestra su preocupación ya que: "Temíase no hubiese tratado sus amores con alguna indecencia, que redundase en menoscabo y perjuicio de la honestidad de su señora Dulcinea del Toboso" (II/cap. III/pág. 646). Una vez más, cuando caballero y escudero llegan al Toboso, don Quijote insiste en la pureza e inocencia de su relación con Dulcinea y recrimina a Sancho de la siguiente manera: "Ven acá, hereje: ¿no te he dicho mil veces que en todos los días de mi vida no he visto a la sin par Dulcinea, ni jamás atravesé los umbrales de su palacio, y que sólo estoy enamorado de oídas y de la gran fama que tiene de hermosa y discreta?" (II/cap. IX/pág. 697) El Caballero de la Triste Figura no miente, como tampoco Petrarca o Dante cuando se consumen de amor por sus respectivas damas. Dulcinea, Laura y Beatriz no existen, por tanto, jamás pudieron ser vistas por sus enamorados que "aman de oídas"[3] el aura de perfección que ellos mismos han creado. Dulcinea es una justificación para emprender aventuras, Laura y Beatriz lo son para componer versos de amor. Como el propio don Quijote aclara, "no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre

---

[3] Como señala F. Rico en la edición de la obra que estamos manejando, "estar *enamorado de oídas* o de la *gran fama* de la dama es motivo frecuente y actitud extrema del amor cortés" (pág. 697; nota 18).

que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. [...] sino que las más se las fingen por dar subjeto a sus versos" (I/cap. XXV/pág. 285).

Y, de hecho, los nombres de Laura, Beatriz y Dulcinea son profundamente simbólicos. Para comenzar, Laura es una abstracción de la palabra 'laurel', lo que significaría para Petrarca, como poeta, una metáfora del anhelo de la fama y la gloria destinada a los artistas insignes. El nombre de Dulcinea es, obviamente, una derivación de 'dulce', epíteto que se utilizaría de manera recurrente para describir a la mujer amada en la época medieval. La 'dulce enemiga mía' sería la amada desdeñosa de todos los poetas del amor cortés, una denominación más que apropiada si se tiene en cuenta que el vínculo entre el caballero y su dama era equivalente al de señor feudal y vasallo. Laura será para Petrarca "mi señor, que es mi enemigo" en su soneto 189 o también "la enemiga mía, / a la que el mundo mi señora llama"[4] en el 261, y el propio don Quijote se referirá a Dulcinea como "la dulce mi enemiga" (I/cap. XIII/pág. 141). Por otra parte, Beatriz proviene del vocablo latino 'beato', lo que establece un vínculo entre la amada de Dante y la dimensión espiritual, religiosa, casi mística propia del amor platónico: un amor del que no se goza a través de los sentidos sino del alma. De la misma forma en que asociamos el nombre de Beatriz con 'beata' y de acuerdo con el estudio de Iventosch[5] podemos también asociar el de Dulcinea con la connotación de 'dulzura' que en la época medieval tenía un matiz religioso ya que se utilizaba de manera casi exclusiva para referirse a Jesucristo y a la propia Virgen María. Más adelante analizaremos con detenimiento este componente cristiano de Dulcinea.

3. DULCINEA, AMADA DEL CABALLERO ANDANTE. GINEBRA, ORIANA DE AMADÍS, ANGÉLICA DE ROLDÁN

Nos centramos ahora en los paralelismos que se dan entre Dulcinea y las damas más famosas de las novelas de caballerías. El propio don Quijote declara

---

[4] Francesco Petrarca: *Cancionero* (ed. Ángel Crespo). Madrid: Alianza Editorial, 1995, págs. 384 y 464.

[5] Herman Iventosch: "Dulcinea, nombre pastoril". En: *Nueva Revista de Filología Hispánica* nº 17 (1966), págs. 60-81.

que quiere pasar sus días a imitación de los grandes caballeros andantes y, por tanto, su Dulcinea tiene que estar a la altura de la Oriana de Amadís de Gaula, la Ginebra de Lanzarote o la Iseo de Tristán y él mismo debe mostrarse tan enamorado como el propio Amadís u Orlando Furioso. De hecho, Adrienne L. Martín señala que "un grupo de míticos héroes caballerescos elogian el libro y ensalzan a sus protagonistas"[6] en los versos preliminares a la obra, donde Dulcinea es loada por diversos personajes sacados de los libros de caballería como Urganda la Desconocida, la señora Oriana de Amadís, Orlando Furioso, el Caballero del Febo y Soldisdán.

Como todas aquellas mujeres de las que los caballeros andantes y los héroes míticos se enamoraban, Dulcinea se comporta como un personaje pasivo, depositaria del amor del caballero, que puede desencadenar la acción y las hazañas del mismo, pero nunca protagonizarla. Don Quijote, dispuesto a imitar hasta en el más mínimo detalle a los héroes de los libros de caballerías, establece una relación con su amada Dulcinea semejante a aquellas sobre las que había leído e incluso se dirige a ella con el arcaizante lenguaje caballeresco. "¡Oh, princesa Dulcinea, señora deste cautivo corazón! Mucho agravio me habedes fecho en despedirme y reprocharme con el riguroso afincamiento de mandarme no parecer ante la vuestra fermosura. Plegaos, señora, de membraros deste vuestro sujeto corazón, que tantas cuitas por vuestro amor padece" (I/cap. II/págs. 47, 48).

Analicemos a algunas de las damas de los caballeros andantes más famosos. Oriana, la enamorada de Amadís (Amadís de Gaula 1508,) de Garci Rodríguez de Montalvo), es una de las precursoras de Dulcinea, ya que fue a ella a la que por primera vez se le aplicaría el título de "sin par", con el significado de única, y que nuestra Dulcinea heredaría. Don Quijote muestra su admiración por Amadís al ser "el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros, a quien debemos imitar todos aquellos que debajo de la bandera de amor y de la caballería militamos" (I/cap. XXV/pág. 275). Amadís "se retiró, desdeñado de la señora Oriana, a hacer penitencia en la Peña Pobre [...] quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del desperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán, cuando halló en una fuente señales

---

[6] Adrienne L. Martín: "Versos Preliminares". En: *Don Quijote de la Mancha. Volumen complementario* (ed. dir. por F. Rico). Barcelona: Crítica (Instituto Cervantes), 1998, págs. 14-16, pág. 14.

de que Angélica la Bella había cometido vileza con Medoro" (I/cap. XXV/pág. 275). Así pues, Dulcinea tiene ya a Oriana y a Angélica (*Orlando Furioso*, 1505-1532, de Ludovico Ariosto) como modelos. El ciclo artúrico también dejará su huella, ya que la reina Ginebra (*Lancelot*, 1190/1225, de Chrétien de Troyes) y otras famosas doncellas aparecerán coligadas a Dulcinea. El propio don Quijote, creyéndose tentado por las mujeres de la venta a quien él imaginaba damas de un castillo, "propuso en su corazón de no cometer alevosía a su señora Dulcinea del Toboso, aunque la mesma reina Ginebra con su dama Quintañona se le pusiesen delante" (I/cap. XVI/págs. 172, 173).

La Iseo de Tristán (*Tristán e Iseo*, alrededor de 1190, de Béroul) es otra de las damas con quien Dulcinea comparte rasgos. Por preservar el honor y la buena fama de ambas, los héroes se sacrifican y luchan contra todo aquel que dude de la honestidad y candor de sus señoras. Es cierto que el caso de una y otra es distinto. Cuando al rey Marco le asaltan las dudas, totalmente justificadas, sobre la honradez y fidelidad de su esposa, ésta pide ayuda a Tristán disfrazado de leproso para montar sobre él y atravesar así una charca de barro sin mancharse. Una vez llevada a cabo esta estrategia, ante la asamblea presidida por Arturo, la reina Iseo puede jurar sin mentir que "entre mis muslos no entró hombre, / salvo el leproso que hizo de montura / y me trasladó a esta orilla del vado, / y el rey Marco, mi marido."[7] Es así como Tristán sacrifica su vida por salvaguardar el honor de su amada. Don Quijote defiende la castidad de Dulcinea insistiendo constantemente en lo platónico de sus amores con ella y en el decoro de su comportamiento con otros hombres. No puede, por tanto, imitar la furia de Roldán creyéndose engañado por Angélica: "Porque mi Dulcinea del Toboso osaré yo jurar que no ha visto en todos los días de su vida moro alguno [...] y que se está hoy como la madre que la parió" (I/cap. XXVI/pág. 291).

4. DULCINEA, REINA Y PRINCIPAL SEÑORA. ELENA DE TROYA, LUCRECIA, PRINCESAS DE CUENTOS DE HADAS

Dulcinea, en numerosas ocasiones, es equiparada con altas señoras, reinas y princesas de la Antigüedad. De hecho, a ojos de nuestro caballero, Dulcinea

[7] Béroul: *Tristán e Iseo* (ed. Roberto Ruiz Capellán). Madrid: Cátedra, 1985 (versos 4203-4208), pág. 205.

tiene un alto rango, "su calidad, por lo menos, ha de ser princesa, pues es reina y señora mía" (I/cap. XIII/pág. 141), y a ella se refiere don Quijote con títulos como "princesa Dulcinea" (I/cap. II/pág. 47), "Emperatriz de la Mancha" (I/cap. IIII/pág. 68) o "Reina y princesa y duquesa de la hermosura" (II/cap. X/pág. 706), le ordena a Sancho "guía al palacio de Dulcinea" (II/cap. IX/pág. 695) y declara que "merece ser señora de todo el universo" ya que "por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra" (I/cap. XXV/pág. 285). Sin embargo, en una misma página, estos momentos de locura y delirios de grandeza se suceden con otros de realismo conmovedor y, refiriéndose a Aldonza Lorenzo, don Quijote dirá a Sancho: "yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo", y confiesa: "píntola en mi imaginación como la deseo, así en belleza como en principalidad, y ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia, ni otra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina". En un momento de la obra la comparará con "la robada Helena. La cual si fuera en este tiempo, o mi Dulcinea fuera en aquél, pudiera estar segura que no tuviera tanta fama de hermosa como tiene" (I/cap. XXI/pág. 227).

Otras princesas con las que también podríamos comparar a Dulcinea son las muchachas de los cuentos de hadas, que repiten fielmente los argumentos y estructuras de las novelas de caballería y los motivos del amor cortés. La hermosa Aurora crece junto a sus tías en una humilde casita en el campo, imagen cercana a nuestra labradora Aldonza. Al cumplir los dieciséis es víctima de un encantamiento y de la maldad de una hechicera, otra similitud con Dulcinea. Se convertirá en la Bella Durmiente del Bosque hasta que un príncipe de tierras lejanas que la 'ama de oídas' cual don Quijote, acuda a despertarla con un beso. Esta historia nos lleva a otro maravilloso cuento versificado: el que narra Rubén Darío en su *Sonatina.* El poeta habla de una princesa, apenas una niña, a quien su hada madrina consuela diciendo "en caballo con alas hacia acá se encamina, / en el cinto la espada y en la mano el azor, / el feliz caballero que te adora sin verte, / y que llega de lejos vencedor de la Muerte, / a encenderte los labios con su beso de amor"[8]. Esta imagen es puro espíritu de caballería. Como ya hemos dicho, don Quijote bien podría ser ese héroe a caballo, de res-

---

[8] Rubén Darío: *Sonatina.* En: *Poesías Completas* (ed. Alfonso Méndez Plancarte). Madrid: Aguilar, 1967, pág. 557.

plandecientes armas y armadura, que viene desde los más recónditos lugares para besar a su Dulcinea, una princesa a la que adora sin tan siquiera haber visto. Ésta es sin duda la imagen que el enamorado don Quijote tiene de sí mismo. La conmovedora realidad es bien distinta, sin embargo.

5. DULCINEA, HEROÍNA BUCÓLICA Y MITOLÓGICA: "AMARILIS, FILIS, SILVIAS, DIANAS, GALATEAS Y FÍLIDAS", DIDO, EURÍDICE Y LAS *METAMORFOSIS*

Dulcinea del Toboso es, además, compañera de las más excelsas damas de la mitología de la Antigüedad Clásica. Del mismo modo, el propio Cervantes reúne a las mujeres de lo que podríamos denominar *mitología pastoril*, y así don Quijote compara a su Dulcinea con las bellezas bucólicas de la literatura española: "las Amarilís, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Fílidas y otras tales" (I/cap. XXV/pág. 285).

En una de obras maestras de la literatura universal, *La Eneida* (30-19 a. C., de Publio Virgilio Marón) aparece retratada la reina Dido, cuya historia presenta ciertas similitudes con la de Dulcinea. Podría interpretarse que el descenso de don Quijote a la cueva de Montesinos, donde ve a Dulcinea encantada, es una escena semejante al descenso de Eneas al infierno, en el libro VI de la *Eneida*, lugar donde ve a Dido. En ese momento la reina no reconoce al héroe, como tampoco Dulcinea, convertida en una vulgar labradora, reconocerá a Don Quijote en la cueva. Se aprecia incluso una gran semejanza entre los textos que describen ambas situaciones. Eneas habla con Dido y trata de conmoverla con sus palabras. "Ella, vuelta hacia atrás, tenía sus ojos fijos en el suelo y ni con la conversación sostenida se inmutó su rostro más que si fuera una dura roca o un mármol de Paros. Por fin se lanzó y con gesto hostil huyó hacia el sombrío bosque"[9]. Don Quijote relata su visión en la cueva de Montesinos y su encuentro con Dulcinea: "habléla, pero no me respondió palabra, antes me volvió las espaldas y se fue huyendo con tanta priesa que no alcanzara una jara. Quise seguirla, y lo hiciera si no me aconsejara Montesinos que no me cansase en ello, porque sería en balde" (II/cap. XXIII/págs. 826, 827).

---

[9] Publio Virgilio Marón: *La Eneida*. Libro VI. Barcelona: Carroggio, 1979, pág. 117.

Este descenso al infierno nos recuerda también la historia de amor de Orfeo y Eurídice. Don Quijote baja a la cueva de Montesinos donde encontraría a su Eurídice y, como Orfeo, de nada le valen su talento, sus hazañas ni su valor ya que ni músico ni caballero andante pueden rescatar a su amada.

El motivo del encantamiento de Dulcinea y de su transformación de bellísima princesa en una vulgar labradora es otro de los rasgos que nos permiten identificarla con heroínas de la mitología. Al final de la novela Dulcinea aparecerá incluso en forma de liebre, "presupongamos que esta liebre es Dulcinea del Toboso y estos galgos que la persiguen son los malandrines encantadores que la transformaron en labradora" (II/cap.LXXIII/pág. 1210). Podemos comparar a Dulcinea convertida en liebre con numerosas muchachas de cuya transformación nos habla Ovidio en sus *Metamorfosis* (3 a. C. – 8 d. C.): Dafne fue convertida en laurel, Aracne en araña, Calisto en oso, Ocirroe en yegua, Clítie en heliotropo, las hijas de Mínias en murciélago, Cíane en agua, Ascálabo en salamanquesa, Níobe en piedra y Escila en pájaro.

6. Dulcinea, belleza medieval y renacentista: Melibea

Nos centramos ahora en el análisis de las cualidades físicas de Dulcinea. La amada de don Quijote responde al canon de belleza de la época, aquel heredado de las amadas petrarquistas y que se extendería a través de todas las hermosas damas del amor cortés medieval y durante el periodo renacentista hasta el comienzo del Barroco. Dulcinea es portadora de esos rasgos prototípicos que hacían bella a una mujer y podemos encontrar su antecedente y modelo estético más directo en Melibea (*La Celestina*, 1499, de Fernando de Rojas), que por otra parte también sirve de inspiración para su nombre, aportando la terminación "–ea" que le confiere un matiz de distinción y asocia a Dulcinea con un determinado rango social. Pero centrémonos en el aspecto puramente estético y comparemos las descripciones físicas que de ambas mujeres hacen sus respectivos enamorados. Así describe Calisto a Melibea:

> "Comienzo por los cabellos. Ves tú las madejas del oro delgado que hilan en Arabia? Más lindos son y no resplandecen menos; su longura hasta el postrero asiento de sus pies: después crinados y atados con la delgada cuerda como ella se los pone, no ha más menester para

> convertir los hombres en piedras. [...] Los ojos verdes, rasgados; las pestañas luengas; las cejas delgadas y alzadas; la nariz mediana; la boca pequeña; los dientes menudos y blancos; los labios colorados y grosezuelos; el torno del rostro poco más luengo que redondo; el pecho alto; la redondeza y forma de las pequeñas tetas, ¿quién te la podría figurar? Que se despereza el hombre quando las mira. La tez lisa, lustrosa; el cuero suyo escurece la nieve; la color mezclada, cual ella la escogió para sí. [...] Las manos pequeñas en mediana manera, de dulce carne acompañadas; los dedos luengos; las uñas en ellos, largas y coloradas, que parecen rubíes entre perlas. Aquella proporción que ver yo no pude, no sin duda, por el bulto de fuera, juzgo incomparablemente ser mejor que la que Paris juzgó entre las tres Deesas."[10]

Don Quijote retratará a su adorada Dulcinea de la siguiente manera:

> "en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que solo la discreta consideración puede encarecerlas y no compararlas." (I/cap. XIII/pág. 142)

Ambas descripciones siguen las reglas formuladas por los manuales de retórica para la *descriptio puellae*, comenzando por la parte superior de la persona y conformando un retrato sumamente fiel al tópico de la belleza femenina de la época. Según ese modelo, la mujer debía tener tres blancos: cutis, dientes y manos; tres rosados: labios, mejillas y uñas; tres largos: talle, manos y cabello; tres cortos: dientes, orejas y pies; tres anchos: pecho, frente y entrecejo; tres gruesos: labios, brazos y piernas y tres pequeños: senos, cabeza y nariz. Melibea y Dulcinea son figuras de estas características.

---

[10] Fernando de Rojas: *La Celestina*. (ed. Bruno M. Damián). Scripta Humanística, 1991, págs. 65, 66.

Por otra parte, ambas mujeres despiertan en sus enamorados el mismo sentimiento de ansiedad y deseo, aunque está claro que mientras que entre Calisto y Melibea éste se materializa, entre don Quijote y Dulcinea es imposible. Así interroga Calisto a Celestina: "Dime, por Dios, señora, ¿qué hacía? ¿Cómo entraste? ¿Qué tenía vestido? ¿A qué parte de casa estaba? ¿Qué cara te mostró al principio?" (Rojas, pág. 137). Las preguntas de don Quijote a Sancho son casi idénticas: "¿Dónde, cómo y cuándo hallaste a Dulcinea? ¿Qué hacía? ¿Qué le dijiste? ¿Qué te respondió? ¿Qué rostro hizo cuando leía mi carta? ¿Quién te la trasladó?" (I/cap. XXX/pág. 356).

7. DULCINEA, AMADA CON RASGOS DIVINOS. LA VIRGEN MARÍA

Dulcinea, como dama prototípica del amor cortés, posee además de una perfección física unos rasgos de sublimidad espiritual que la acercan a la divinidad y que, al verse idealizados por parte del enamorado, hacen que el lenguaje de don Quijote se sacralice para referirse a ella. Y es que la mujer, en ocasiones, se comporta como la propia Virgen María, ofreciendo al héroe protección, amparo, esperanza, auxilio y brindándole la posibilidad de alcanzar la salvación eterna por amor.

En los libros de caballerías, la amada es el símbolo de la gloria eterna para un caballero andante y una creencia tan firme como la fe cristiana. No sólo en la literatura española se da esta sacralización de la dama; en la literatura francesa medieval el culto mariano hace surgir numerosos ejemplos de adoración de la amada como un ser divino y la corriente *stilnovistica* de la literatura italiana concibe a la dama como *donna angelicata*, un ser superior que sirve de camino directo hacia Dios. Más tarde el simbolismo filosófico creerá ver en Dulcinea la personificación de la grandeza espiritual y de la exaltada religiosidad del héroe, el alma objetiva de don Quijote.

Podemos relacionar las figuras de Dulcinea y María simplemente por la forma en que don Quijote se dirige a su amada, una invocación que nos recuerda las palabras de la Biblia (Lucas 1:42), "bendita tú eres entre todas las mujeres", un paralelismo que se ve reforzado por el uso del superlativo hebraico por parte de don Quijote cuando dice: "Bien te puedes llamar dichosa sobre cuantas hoy

viven sobre la tierra ¡oh sobre las bellas bella Dulcinea del Toboso!" (I/cap. IIII/pág. 67). Por otra parte, según la iglesia católica, la creencia en la Virgen María es uno de los mayores actos de fe que debe realizar el cristiano; el amor por Dulcinea es otro acto de fe no menos poderoso. El propio don Quijote la ama sin apenas haberla visto, la adora con idolatría y exige que los demás hagan lo mismo. Su amor por ella es descrito en numerosas ocasiones con un lenguaje religioso que equipara a Dulcinea con María y convierte al caballero en un mártir, al sacrificarse por ella, o en un héroe de las cruzadas, al obligar a los infieles a someterse a su fe. "Todo el mundo se tenga, si todo el mundo no confiesa que no hay en el mundo todo doncella más hermosa que la Emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso", exige don Quijote a unos mercaderes que piden ver a la tal Dulcinea para afirmar lo anterior. Don Quijote les exige cumplir con las condiciones de todo cristiano, pero hacia su amada: "La importancia está en que sin verla lo habréis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender; donde no, conmigo sois en batalla, gente descomunal y soberbia." (I/cap. III/pág. 68) Todo aquello que va en contra de esa declaración será interpretado por don Quijote como una blasfemia y un pecado y los herejes merecerán ser castigados por su lanza y redimidos mediante la penitencia de una peregrinación al Toboso para postrarse a los pies de Dulcinea.

Otro aspecto que se debe destacar es la espiritualidad del amor de Dulcinea: un amor honesto, puro, angelical, platónico. Un amor en el que ni el deseo carnal ni el contacto físico tienen cabida. Don Quijote la ama como a una criatura divina y no como a una mujer. Lo cierto es que para el Caballero de la Triste Figura su Dulcinea es algo así como un ángel de la guarda a quien se encomienda antes de cada batalla en busca de protección. Él mismo explica que "está en uso y costumbre en la caballería andantesca que el caballero andante que al cometer algún gran hecho de armas tuviese su señora delante, vuelta a ella los ojos blanda y amorosamente, como que le pide con ellos le favorezca y ampare en el dudoso trance que acomete" (I/cap. XIII/pág. 139) y, por tanto, comienza cada hazaña "encomendándose a Dios de todo corazón, y luego a su señora Dulcinea" (II/cap. XVII/pág. 765). Su oración sería así "¡Oh señora de mis acciones y movimientos, clarísima y sin par Dulcinea del Toboso! Si es posible que lleguen a tus oídos las plegarias y rogaciones deste tu venturoso amante, por tu inaudita belleza te ruego las escuches, que no son otras que rogarte no me niegues tu favor y amparo, ahora que tanto le he me-

nester." (II/cap. XXII/pág. 815). La fe de don Quijote en Dulcinea es tal que sus palabras nos recuerdan a las del propio San Pablo con su "Cristo vive en mí" cuando dice "Ella pelea en mí y vence en mí, y yo vivo y respiro en ella, y tengo vida y ser." (I/cap. XXX/pág. 353).

8. ALDONZA, MUJER POBRE, VULGAR Y MARGINADA. CENICIENTA, ESMERALDA, CARMEN, MARGARITA GAUTIER

Por curioso que nos parezca hoy en día, hicieron falta muchos siglos e innumerables libros para que una mujer tuviera un papel destacado en una obra literaria. Aún más para que esta mujer no fuera una santa o una gran reina o princesa. De pronto Dulcinea se convierte en el mito femenino por excelencia de la literatura universal. Y ella no es más que una tosca labradora de la Mancha, una mujer humilde, de baja extracción, ordinaria y prácticamente analfabeta que se convierte en la protagonista de la historia más grande jamás contada. En este sentido podemos entender que Dulcinea va abriendo paso a otras Aldonzas que enamoran a héroes y villanos de cuentos, novelas y óperas.

Así como una simple labradora debe considerarse dichosa pues "te cupo en suerte tener sujeto y rendido a toda tu voluntad e talante a un tan valiente y tan nombrado caballero como lo es y será don Quijote de la Mancha" (I/cap.IIII/pág. 67), una criada harapienta enamora a un príncipe, una cíngara bohemia pone a sus pies al archidiácono y al campanero de Notre Dame, una gitana ladrona y pobre conquista a un hidalgo y una prostituta rompe el corazón de un joven burgués. Cenicienta, Esmeralda, Carmen o Margarita Gautier son algunas de las herederas de Aldonza Lorenzo precisamente porque son mujeres pobres, vulgares y marginadas que se convierten en las más virtuosas y altas señoras a ojos de sus enamorados.

Dulcinea y Cenicienta tienen muchos rasgos en común. Ambas tienen un origen humilde: Cenicienta es una simple criada huérfana y Dulcinea es una pobre labradora. Ambas atraviesan un proceso de transformación e idealización para conseguir el amor de los héroes: Cenicienta se convierte en una bellísima princesa por obra de una varita mágica y Aldonza se convierte en Dulcinea gracias a la fantasía de don Quijote. En los dos casos, dolorosamente, el maravilloso hechizo se rompe: el esplendor de Cenicienta se desvanece a medianoche y vuelve a ser la criada sucia y harapienta del principio y Dulci-

nea es encantada y transformada en una labradora fea y soez, es decir, en la Aldonza del comienzo.

El caso de Esmeralda (*Notre Dame de Paris*, 1831, de Victor Hugo) es también llamativo. Ella es una mujer que desafía cualquier norma social, es una cíngara bohemia que enamora hasta la desesperación al archidiácono de la catedral parisina de Notre Dame y que consigue el amor tierno e incomparable de Cuasimodo, el campanero. Al igual que Aldonza, es una mujer pobre y resulta sorprendente que alguien como ella pueda enamorar a los protagonistas de la obra y que, además, sea capaz de despertar en los héroes un amor tal como para arriesgar sus propias vidas por ella, como es el caso de Cuasimodo y don Quijote.

Carmen (*Carmen*, 1845, de Prosper Mérimée) es un caso parecido al de Esmeralda. Se trata de una mujer gitana, pobre y que además es una delincuente. El clavel junto a la navaja hacen de la española una mujer tan atractiva como temible, una auténtica *femme fatale*. A pesar de esta condición y también de su disoluto comportamiento, ya que no duda en seducir a aquellos a los que quiere robar, Carmen enamora a todo el que la ve. El comportamiento de Aldonza, especialmente el que Sancho sugiere que tiene cuando "con todos se burla y de todo hace mueca y donaire" (I/cap. XXV/pág. 283), es similar al de Carmen, pero no impide que ambas mujeres conquisten a sus enamorados, como tampoco lo hace su origen humilde y vulgar.

Para terminar, Margarita Gautier, la *Dama de las Camelias* (1848, de Alexandre Dumas hijo), es semejante a Dulcinea ya que en ambos casos se trata de mujeres humildes que, aunque a ojos de todos no son más que una labradora y una prostituta, son idealizadas por sus enamorados que abandonan todo por seguirlas. Don Quijote la pinta en su imaginación como la desea y se consagra a Dulcinea; Armando idealiza a Margarita y lucha contra toda la sociedad para defender su amor.

9. DICOTOMÍA DULCINEA – ALDONZA, DOBLE IDENTIDAD PARA UNA MISMA PERSONA: PAMELA DE RICHARDSON Y SHAMELA DE FIELDING

El enamorado don Quijote escribe una maravillosa carta a su amada Dulcinea pero el cartero no puede entregarla, Sancho no encuentra a la dama. Es aquí

donde más dolorosamente vemos el enfrentamiento fantasía-realidad, ¿dónde está Dulcinea? Y aún hay más preguntas: ¿quién es la auténtica amada de don Quijote? ¿Se trata de una pobre labradora del Toboso, aquella moza de buen ver de quién un tiempo anduvo enamorado sin atreverse a declararse o más bien sería esa mujer de perfecta belleza y honestidad, cúmulo de virtudes y calidad casi divina? Sólo Cervantes puede hacer que nuestro héroe ame a las dos, porque ambas son Aldonza, ambas son Dulcinea. En esta mujer convergen aspectos enfrentados porque Aldonza y Dulcinea son dos polos opuestos. Basándonos en esta identidad dual y dicotómica, podemos establecer un paralelismo entre la amada de don Quijote y dos de las heroínas más famosas de la literatura inglesa: *Pamela* de Samuel Richardson (1740) y *Shamela* de Henry Fielding (1741). Pretendo comparar estas dos realidades: Pamela, personificación de la belleza, la dulzura, la ingenuidad y la inocencia se opone a Shamela, representante de la hipocresía, la astucia y el engaño, una parodia absoluta de la primera. En la literatura inglesa son necesarias estas dos mujeres, protagonistas de dos libros diferentes escritos a su vez por distintos autores para lograr exponer el contrapunto y la antítesis que Dulcinea-Aldonza comprende en sí misma.

El paralelismo es obvio: Dulcinea es Pamela; Aldonza es Shamela. Pamela y Dulcinea son esas criaturas perfectas, de incomparable pureza y castidad cuya belleza deslumbrante enamora a los protagonistas. Con Shamela, Fielding intenta desmitificar a Pamela, hacerla más humana, más terrenal, acabar con una idealización absolutamente artificial y mostrar a la Aldonza que él veía. Shamela se concibió con posterioridad a Pamela y fue una imitación de la misma pero basada en una crítica satírica, una parodia absoluta llevada al ridículo. Si Pamela era una doncella virtuosa que sufre innumerables desgracias y vive penosas situaciones por preservar su honor y virginidad contra el acoso sexual de Mr B., Shamela es una mujer astuta que finge ser una joven ingenua y recatada para así poder conseguir casarse con el ricachón. La parodia comienza ya por el nombre: Fielding eligió 'Shamela', muy parecido a 'Pamela' pero cuya raíz *shame* significa vergüenza, deshonra. La asociación de Aldonza con un significado similar nos viene dada por el refrán popular "A falta de moza, buena es Aldonza". Ya tenemos aquí, por tanto, el nexo de unión: el origen vulgar de ambos nombres y sus particulares connotaciones.

Una vez que la etérea Dulcinea es identificada como Aldonza Lorenzo, hija de Lorenzo Corchuelo y Aldonza Nogales, Sancho se convierte en nuestro

Fielding particular para sacar la Shamela de Pamela, es decir, para desvelarnos aspectos de Aldonza que nosotros, tan ciegos como don Quijote, no podíamos ver. Resulta que la sin par Dulcinea, señora de los pensamientos de don Quijote, "dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha" (I/cap.IX/pág. 108); y además: "Tira tan bien una barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante, o por andar, que la tuviere por señora!" (I/cap. XXV/pág. 283) Cuando Sancho va a entregarle la carta de don Quijote no la halla "ensartando perlas, o bordando alguna empresa con oro de canutillo, para este su cautivo cabello" sino "ahechando dos hanegas de trigo en un corral de su casa" (I/cap. XXXI/pág. 357, 358); no eran perlas lo que había en sus manos, sino rubión. No desprendía "un olor sabeo, una fragancia aromática y un no sé qué de bueno" sino "un olorcillo algo hombruno, y debía de ser que ella, con el mucho ejercicio, estaba sudada y algo correosa" (I/cap. XXXI/pág. 359). No sabe ni leer ni escribir y no le dio "alguna rica joya en albricias, en agradecimiento de su recado" sino "un pedazo de pan y queso" (I/cap. XXXI/pág. 360). No vive en palacios, no recorre lujosas galerías ni se solaza con sus doncellas en algún pequeño apartamento de su alcázar sino que recorre las eras, los barbechos de su padre y las bardas de su corral.

La comicidad del descubrimiento de Aldonza en Dulcinea resulta deleitable para el lector aunque no tanto para el pobre don Quijote que, en ocasiones, verá como la honestidad y discreción de su amada son puestas en entredicho por algunos comentarios maliciosos de Sancho. "Y lo mejor de todo es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana: con todos se burla y de todo hace mueca y donaire" (I/cap. XXV/pág. 283). De nuevo hay matices obscenos: "Podría ser que al tiempo que ellos llegasen estuviese ella rastrillando lino o trillando en las eras, y ellos se corriesen de verla, y ella se riese y enfadase del presente" (I/cap. XXV/pág. 284); "¿Qué dama le ha desdeñado, o qué señales ha dado que le den a entender que la señora Dulcinea del Toboso ha hecho alguna niñería con moro o con cristiano?" (I/cap. XXV/pág. 276). En cada uno de estos comentarios se habla más de Aldonza que de Dulcinea, más de Shamela que de Pamela.

A pesar de todo don Quijote defiende la existencia de su Dulcinea, su belleza, su honradez y su linaje y alta alcurnia, y lo hace ante todo el que lo dude:

caballeros, mercaderes, escuderos o duquesas. Esta fe ciega y absoluta en su amada, esta entrega permanente y sin condiciones a la señora de sus pensamientos se hace más enternecedora cuando don Quijote parece vislumbrar los atisbos de la penosa realidad y afirma que "bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta; y en lo del linaje, importa poco; que no han de ir a hacer la información dél para darle algún hábito, y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo" (I/cap. XXV/pág. 285). Si el duque duda de "lo de la alteza del linaje" el de la Triste Figura saca triunfante a su amada:

> "Dulcinea es hija de sus obras, y que las virtudes que adoban la sangre, y que en más se han de estimar y tener un humilde virtuoso que un vicioso levantado; cuanto más que Dulcinea tiene un jirón que la puede llevar a ser reina de corona y ceptro; que el merecimiento de una mujer hermosa y virtuosa a hacer mayores milagros se estiende, y aunque no formalmente, virtualmente tiene en sí encerradas mayores venturas." (II/cap. XXXII/pág. 898)

A través de la obsesión del desencanto de Dulcinea nacen las dos figuras: la ideal o perfecta y la dolorosamente encantada. Don Quijote, en definitiva, sabe de la existencia de Aldonza pero "Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y estas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo" (II/cap. XXXII/pág. 897).

10. DULCINEA, MODELO DE HEROÍNAS CONTEMPORÁNEAS: MOLLY BLOOM DE JAMES JOYCE Y V. DE THOMAS PYNCHON

La influencia de Dulcinea ha llegado, como es propio del más universal de los mitos femeninos, hasta la literatura contemporánea. En este último apartado me centraré en las similitudes que se dan entre Dulcinea y otras dos damas de la literatura: Molly Bloom de James Joyce (*Ulises*, 1922) y V. de Thomas Pynchon (*V.*, 1963).

Molly Bloom, gibraltareña, de ascendencia judía, cantante venida a menos, frígida con su marido, adúltera, lujuriosa con sus amantes... Se trata de la esposa

de Leopold Bloom, protagonista del *Ulises* de Joyce, el don Quijote de la era contemporánea. Ambas damas, Dulcinea y Molly Bloom, son el motor de las hazañas y heroicas proezas de los héroes. Porque don Quijote es caballero andante en la Mancha y Leopold es héroe mítico en Dublín, con Sancho incluido, Stephen Daedalus. En los dos casos se produce, además, una idealización de la mujer ya que don Quijote lleva a Aldonza a la sublimación y la convierte en Dulcinea y Leopold se ciega ante la dolorosa bajeza de Molly para amarla y desearla sin condiciones. Molly le negará a Leopold todo contacto sexual eliminando de su relación todo componente físico y carnal asemejándola así a la relación entre don Quijote y Dulcinea.

De nuevo, si analizamos el nombre de ambas, apreciaremos una estructura paralela. Son nombres compuestos en los que mientras una parte parece idealizar y elevar su condición, la otra la rebaja e incluso la ridiculiza. 'Dulcinea', nombre músico y peregrino, de 'dulce', nombre de princesa; 'del Toboso', aposición que acaba con el esplendor conseguido para convertirlo en un nombre paródico, irrisorio, ridículo. En el caso de Molly Bloom, su apellido evoca el florecimiento y su nombre se asocia con 'moll', la forma de nombrar en inglés a la compañera de un bandido y, por extensión, a una prostituta. Es curioso el hecho de que en ambos casos las connotaciones negativas provienen de las mujeres: Aldonza es del Toboso, Molly es el diminutivo de Marion; mientras que las connotaciones positivas se deben a los hombres: será don Quijote quien la llame Dulcinea y Leopold quien dé a Molly su apellido Bloom.

Otra semejanza entre las dos mujeres es que Dulcinea-Aldonza y Molly son las auténticas heroínas de la obra ya que muestran una gran fuerza psicológica y también física (en el caso de Aldonza, Sancho alude a ella en varias ocasiones) que contrasta con la debilidad de sus enamorados, tanto don Quijote como Leopold sufren de crisis anímicas y éticas, además de la enfermedad última del caballero. Por otra parte, tanto Molly como Dulcinea constituyen una encarnación plena de la feminidad. Dulcinea es la mujer perfecta, la amada ideal; Molly es la mujer auténtica, la amada real.

De nuevo un salto en el tiempo para pasar de la literatura irlandesa a la americana y a nuestros días, para analizar a la última de las 'Dulcineas' de la literatura universal. Ella es V., que dio título a la primera novela del sorprendente escritor americano Thomas Pynchon. En 1963 y con esta obra, Pynchon impacta a la crítica literaria con un estilo tan complejo como único y genial

que muestra una gran influencia del jazz y la generación *beat.* Pues bien, ¿qué pueden tener en común Thomas Pynchon, un excéntrico autor americano del siglo XX, y nuestro Miguel de Cervantes? Aún más, ¿qué semejanzas se darían entre sus heroínas, la tal V. y Dulcinea del Toboso? Comenzando por el nombre de ambas, tanto "V." como "Dulcinea" son, simplemente, dos formas de referirse a una entidad desconocida cuya existencia real no se muestra en ningún momento. Al igual que Dulcinea aparece nombrada en unos cartapacios —"una cosa que tenía aquel libro escrita en el margen por anotación. [...] Cuando yo oí decir 'Dulcinea del Toboso', quedé atónito y suspenso, porque luego se me representó que aquellos cartapacios contenían la historia de don Quijote" (I/cap. IX/pág. 108)—, Stencil, el protagonista de la novela americana, también descubre a V., nuestra Dulcinea posmodernista[11], en un texto de un periódico. A partir de ese momento, Herbert Stencil se obsesiona con V. y comienza una búsqueda desesperada que, en realidad, es su única posibilidad de dar sentido a su vida. Stencil no sabe quién es ella, ni tan siquiera sabe si la inicial V. se refiere a una mujer y, a pesar de todo, inicia un camino sin rumbo, justificándose en su obsesión por encontrar a V. En este sentido, Stencil se comporta como un don Quijote: al igual que nuestro caballero busca un pretexto para emprender aventuras, le da forma de mujer y la llama Dulcinea, Stencil se aferra a una idea obsesiva y comienza un viaje iniciático en busca de esa V.

Como ocurre con Dulcinea, V. tampoco es real, las dos son personajes ambiguos, indeterminados, simples o, mejor dicho, complejas figuraciones de los héroes: "no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen" (I/cap. XXV/pág. 285). El hecho de que ambas estén desprovistas de corporeidad las hace susceptibles de ser transformadas, metamorfoseadas y hasta hechizadas. La sin par Dulcinea es encantada y transformada en "una figura tan baja y tan fea" y "le quitaron lo que es tan suyo de las principales señoras, que es el buen olor, por andar siempre entre ámbares y entre flores" para cambiarlo por "un olor de ajos crudos, que me encalabrinó y atosigó el alma" (II/cap. X/pág. 709). V. toma diversas formas: la Victoria de Inglaterra; la Verónica Manganese

---

[11] "[V. is] a Dulcinea recast in a typically indeterminate postmodernist mode"; Carol A. Holdsworth: "Dulcinea and Pynchon's V.". En: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 19.1 (1999), págs. 27-39, pág. 28.

de Malta; la Vera Meroving de Sudáfrica y también es Virginia, Venezuela, Vesubio, Valetta, Venus, los cohetes V1 y V2 o el concepto maquiavélico de Virtud. En un momento determinado V. aparece incluso como una rata, lo que nos recuerda a nuestra Dulcinea convertida en liebre.

Por otra parte, tanto Dulcinea como V. provocan el mismo efecto en los protagonistas: curiosidad, deseo insatisfecho, frustración y ansiedad. Un cuadro patológico producido por su incapacidad para descubrir la realidad de esas mujeres y enfrentarse a ella. Don Quijote huye y se refugia en su locura y su megalomanía, Stencil abandona Malta justo cuando el misterio de V. parece próximo a resolverse. Como dice Robert D. Newman, su concepción de la vida se basa en esa búsqueda de V., su mayor temor es que su tarea termine y que sus ilusiones desaparezcan bajo la V. real, por tanto, mantener el misterio es más importante que desvelarlo.[12] Esta misma situación es la que vive don Quijote y lo confiesa al decir "Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y estas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo" (II/cap. XXXII/pág. 897).

BIBLIOGRAFÍA

Béroul: *Tristán e Iseo* (ed. Roberto Ruiz Capellán) Madrid: Cátedra, 1985.

Cervantes, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha* (ed. dir. por Francisco Rico). Barcelona: Crítica (Instituto Cervantes), 1998.

Darío, Rubén: *Poesías Completas* "Sonatina" (ed. Alfonso Méndez Plancarte). Madrid: Aguilar, 1967.

Holdsworth, Carol A.: "Dulcinea and Pynchon's V.". En: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 19.1 (1999), págs. 27-39.

Iventosch, Herman: "Dulcinea, nombre pastoril". En: *Nueva Revista de Filología Hispánica* nº 17 (1966), págs. 60-81.

---

[12] Robert D. Newman: *Understanding Thomas Pynchon*. University of South Carolina, 1986, pág. 37, 38. "Because Stencil's entire conception of life and living is predicated on his search for V., his greatest fear is that his quest will end, that the reality of V. will overtake his illusions. [...] For him the importance of maintaining the mystery has attained dominance over the need to solve it".

MARTÍN, Adrienne L.: "Versos Preliminares". En: *Don Quijote de la Mancha. Volumen complementario.* (ed. dir. por F. Rico). Barcelona: Crítica (Instituto Cervantes), 1998, págs. 14-16.

NEWMAN, Robert D.: *Understanding Thomas Pynchon.* University of South Carolina, 1986.

PETRARCA, Francesco: *Cancionero* (ed. Ángel Crespo). Madrid: Alianza Editorial, 1995.

ROJAS, Fernando de: *La Celestina.* (ed. Bruno M. Damián). Scripta Humanística, 1991.

VIRGILIO MARÓN, Publio: *La Eneida.* Libro VI. Barcelona: Carroggio, 1979.

SOBRE LOS AUTORES

Dra. María Cristina Alonso Vázquez

Inició su docencia e investigación en el Departamento de Filología Inglesa de la Universidad Complutense de Madrid, y desde 2004 ejerce como profesora de Filología Inglesa en la Universidad de Castilla-La Mancha (Dpto. de Filología Moderna, Facultad de Letras, Ciudad Real). Es licenciada en Filología Inglesa por la Universidad de Santiago de Compostela. Master en Lingüística Aplicada y doctora por la Universidad Complutense de Madrid. Es especialista en didáctica del inglés como segunda lengua, y en las estrategias cognitivas que se utilizan durante este aprendizaje. Asimismo, ha investigado sobre metodología y pragmática del lenguaje, y diversos temas de cultura española, inglesa y europea. Ha publicado artículos en revistas y libros tanto nacionales como internacionales. Actualmente, está en prensa su artículo titulado "Fossilization in L2 and L3", que será editado por Multilingual Matters en el libro *Studies of Fossilization in Second Language Acquisition.*

Dr. Jesús Benito Sánchez

Jesús Benito Sánchez es profesor de Literatura Norteamericana en la Universidad de Valladolid. Anteriormente fue profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Norteamericana en la Universidad de Castilla-La Mancha durante más de una década. Ha publicado numerosos ensayos y capítulos sobre literatura norteamericana en revistas y antologías nacionales e internacionales. Junto con Ana Mª Manzanas, Jesús Benito es autor de una monografía sobre la obra narrativa de Toni Morrison y James Baldwin (UCLM, 1994), y ha traducido y editado diversas obras de autores afroamericanos como Olaudah Equiano (1994), W. E. B. Du Bois (1995), Martin Luther King (1997) y Frederick Douglass (1999). Su trabajo más reciente incluye la edición de dos volúmenes de ensayos, *Narratives of Resistance* (Cuenca, 1999) y *Literature*

and Ethnicity in the Cultural Borderlands (Amsterdam & New York, 2002), y la monografía titulada *Intercultural Mediations: Hybridity and Mimesis in American Literatures* (Berlin, 2003).

Dr. Juan Bravo Castillo

Catedrático de Filología Francesa en la Universidad de Castilla-La Mancha, director de la revista *Barcarola* y especialista en Literatura Comparada. Autor de diversas investigaciones relativas a ámbitos como el estudio diacrónico de la novela europea y norteamericana, la traducción literaria, la tematología y la mitología. Entre sus trabajos más relevantes figuran: *Autobiografía y modernidad literaria* (UCLM, 1994), *Grandes hitos de la historia de la novela euroamericana* (vol. I: *Desde sus inicios hasta el Romanticismo*; Cátedra, 2003), *Jean-Paul Sartre* (Síntesis, 2004). Ha traducido a diversos autores (Laforgue, Lévi-Strauss, Nerval, Sartre, Paul Éluard, D. H. Lawrence, etcétera); entre sus ediciones más sobresalientes figuran: *Madame Bovary*, de Flaubert (Espasa-Calpe, 1994), *Tartufo* y *El enfermo imaginario* de Molière (Vicens Vives, 1998; Octaedro, 1999), novelas y relatos (*El Rojo y el Negro, La Cartuja de Parma, Vida de Henry Brulard, Crónicas italianas*) de Stendhal, (Biblioteca de Literatura Universal, 2002) y *Bola de sebo y otros relatos*, de Guy de Maupassant (Espasa-Calpe, 2005). Está en posesión de varios galardones, entre ellos Las Palmas Académicas del Gobierno francés.

Dr. Eduardo de Gregorio Godeo

Eduardo de Gregorio Godeo es profesor asociado en el Departamento de Filología Moderna de la Universidad de Castilla-La Mancha, donde imparte docencia en Lengua Inglesa, Historia Cultural de Inglaterra y Análisis del Discurso. Su investigación examina la contribución de las herramientas del Análisis del Discurso como instrumento metodológico de los Estudios Culturales, centrándose en la construcción de las identidades de género en el discurso periodístico británico. Su tesis doctoral lleva por título *La construcción de la identidad masculina en el discurso de la sección de consulta de las revistas de interés general para hombres en el Reino Unido* (UCLM, 2003). Ha publicado artículos en varias revistas, y capítulos en libros como *Culture and Power: Music, Media and Visual Arts* (Universidad de Alcalá,

2003), *Culture and Power: Phobias* (Silva Editorial, 2004) y *Espacios de Género* (Alfar, 2005). Ha sido ponente en numerosos congresos nacionales y en diferentes simposios en Portugal, el Reino Unido e Irlanda.

Dr. Ramón García Pradas

Profesor de la Universidad de Castilla-La Mancha desde 1998, con docencia en Literatura Francesa Medieval y Renacentista e Historia de la Lengua Francesa en la Facultad de Letras de Ciudad Real, licenciado en Filología Inglesa y Filología Francesa, se doctoró en esta misma universidad en el año 2002, con una tesis sobre *La recepción del Tristán en la narrativa europea del siglo XII y primeros años del XIII*, publicada recientemente por Ediciones de la UCLM. Su línea de investigación se ha centrado especialmente en la Literatura francesa medieval, aunque también ha abarcado otros periodos literarios (Renacimiento, siglo XIX), publicando sus trabajos en numerosos artículos y capítulos de libro. También ha participado en congresos nacionales e internacionales y es miembro, en la actualidad, de varios proyectos de investigación sobre Lingüística Diacrónica y Literatura Comparada.

Dra. Ana Fe Gil Serra

Doctora en Filología Alemana por la Universidad Complutense de Madrid. Desde 1996 es profesora de Filología Alemana en la Universidad de Almería. Sus principales líneas de investigación son la literatura judeo-alemana y la literatura del exilio alemán. En la actualidad es miembro del Grupo de Investigación de la Universidad de Almería 'Teoría de la literatura y literatura comparada'. Entre sus principales publicaciones se encuentran los artículos "Autobiografía y Exilio: Una propuesta de mestizaje intercultural" (2004), "La literatura judeo-alemana como literatura de contrastes. Una propuesta de lectura desde la memoria de Walter Benjamin" (2004).

Dra. Beatriz González Moreno

Es profesora del Departamento de Filología Moderna de la Universidad de Castilla-La Mancha. Se doctoró en el año 2001 con una tesis sobre las categorías estéticas de lo bello y lo sublime en el Romanticismo inglés, período que constituye su principal campo de investigación. Entre sus publicaciones

cabe mencionar "Breaking Aesthetics and Universalising Plague in Mary Shelley's *The Last Man*" (en *Odisea* nº 5) y "The Discourse of the Sublime and the Inadequacy of Presentation" (en *La Questione Romantica* 10). Ha traducido también *El país de las brumas* de Sir Arthur Conan Doyle y *Zofloya, o el Moro* de Charlotte Dacre, editadas ambas por Jaguar. Actualmente en la Facultad de Letras de Ciudad Real, comenzó su carrera docente en la Facultad de CC. de la Educación y Humanidades del campus de Cuenca.

Dr. Hans Christian Hagedorn

Nacido en 1963 en Bremen (Alemania), ejerce como profesor de Filología Alemana en la Universidad de Castilla-La Mancha, desde 1991 (Dpto. de Filología Moderna, Facultad de Letras, Ciudad Real). Es licenciado en Filología Alemana, Filología Española y Pedagogía por la Universidad de Münster (Alemania), y doctor en Filología Alemana por la Universidad Complutense de Madrid. Especialista en Literatura Comparada y Literatura Alemana de los siglos XVIII-XX, ha publicado artículos sobre Wilhelm Hauff, Emilia Pardo Bazán, Joaquín Belda, Thomas Mann y Arno Schmidt, entre otros, y ha traducido textos sobre Teoría de la Traducción. Recientemente ha publicado la monografía *La traducción narrada: el recurso narrativo de la traducción ficticia* (Servicio de Publicaciones de la UCLM, Cuenca, 2006). Ha recibido numerosas becas y ha colaborado en dos ocasiones como profesor invitado en la Universidad Humboldt de Berlín.

Dra. Ana Mª Manzanas

Es profesora de Literatura y Cultura Norteamericanas en la Universidad de Salamanca. Con anterioridad fue profesora en la UCLM durante una década. Manzanas es coautora de una monografía sobre la obra narrativa de Toni Morrison y James Baldwin (UCLM, 1994), y ha traducido y editado diversas obras de autores afroamericanos como Olaudah Equiano (1994), W. E. B. Du Bois (1995), Martin Luther King (1997) y Frederick Douglass (1999). Su trabajo más reciente incluye la coedición de dos volúmenes de ensayos, *Narratives of Resistance* (Cuenca, 1999) y *Literature and Ethnicity in the Cultural Borderlands* (Amsterdam & New York, 2002), y la monografía titulada *Intercultural Mediations: Hybridity and Mimesis in American Literatures* (Berlin, 2003) junto con el profesor Jesús Benito Sánchez.

Dra. Elena Elisabetta Marcello

Elena E. Marcello es profesora de la Universidad de Castilla-La Mancha, asignada al Departamento de Filología Moderna, desde 1993. Participa, además, en los proyectos de investigación y actividades del Instituto Almagro de teatro clásico, de la misma universidad. Sus investigaciones se centran en la edición crítica de textos teatrales auriseculares y en el estudio de las relaciones literarias entre Italia y España en los siglos XVI y XVII. Entre sus recientes publicaciones hay artículos dedicados a Álvaro Cubillo de Aragón, Calderón, Juan Pérez y al estudio de la influencia italiana en el teatro español. Tiene en preparación la edición de la obra dramática de Cubillo de Aragón.

Dr. Ángel Mateos-Aparicio Martín-Albo

Ángel Mateos-Aparicio Martín-Albo es Doctor en Filología Inglesa y actualmente ejerce como profesor ayudante en la Facultad de Letras de Ciudad Real. Sus principales líneas de investigación se centran en la narrativa postmodernista contemporánea, en especial en la influencia de las teorías científicas más actuales en la presentación de los mundos de ficción. También analiza las relaciones de la cultura postmodernista con la ciencia-ficción, tanto en producciones literarias como cinematográficas. Actualmente prepara un monográfico sobre la obra de Philip K. Dick.

Dra. Silvia Molina Plaza

Silvia Molina Plaza es profesora titular de Traducción Inglés-Español y Análisis del Discurso en Lengua Inglesa, en la Universidad de Castilla-La Mancha. En la actualidad, es la investigadora principal del proyecto "Diccionario de unidades fraseológicas inglés-español con ejemplos procedentes de corpora". En el ámbito de la traducción inglés-español ha publicado, entre otros trabajos, las siguientes traducciones y artículos: la obra teatral de la autora norteamericana Susan Glaspell *Pequeñeces*, en *En el fluir del tiempo* (UCLM, 1998); "*Tres cartas turcas* de Lady Mary Wortley Montagu", en la *Revista de Estudios de Filología Moderna*; Mª José Feu Guijarro y Silvia Molina Plaza (eds.): *Estudios funcionales: léxico, traducción, sintaxis* (UCLM); "La traducción de las estrategias de cortesía en el doblaje de *Sentido y Sensibilidad* de Ang Lee", Universidad Complutense de Madrid (1999); "Dicourse Análisis in Literary Translation", en *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*;

y *Tres historias de terror escocesas/Three Uncanny Scottish Stories* de Robert Louis Stevenson, en la colección 'Voces de Papel'.

Dr. José María Ortiz Martínez

José María Ortiz Martínez es profesor del IES Eulogio Florentino Sanz de Arévalo (Ávila). Ha enseñado en la Universidad de Castilla-La Mancha y ha publicado artículos sobre literatura inglesa-norteamericana y sobre lingüística. Su interés se centra en la pragmática, deconstrucción y actualmente en las diversas formas de lectura.

Dr. Juan José Pastor Comín

Nacido en Cuenca, en 1974, es Doctor en Filología Hispánica con la tesis *Música y Literatura: la senda retórica. Hacia una nueva consideración de la música en Cervantes*. Becario de Investigación en el área de Teoría de la Literatura en el C. S. I. C. (1996-1997) y más tarde en la Universidad de Castilla-La Mancha (1997-2000), es profesor de Enseñanza Secundaria y profesor Asociado en la UCLM. Dentro de la Cátedra Cervantes es el responsable del proyecto "La música en Cervantes" bajo la dirección de los profesores Eduardo Urbina y Felipe Pedraza. Ha recibido varios premios (entre otros, el Premio Nacional Extraordinario Fin de Carrera, 1998). Autor de una treintena de artículos en publicaciones nacionales e internacionales, entre sus objetos de estudio cabe destacar las relaciones entre Música, Lenguaje, Retórica y Literatura, profundizando en autores como Rubén Darío, Nicolás Guillén, Lope, Calderón, Rojas Zorrilla, Góngora y Cervantes. Su último trabajo es el libro-CD *Por ásperos caminos. Nueva música cervantina* (UCLM), obra que recoge por vez primera una serie de textos musicales vinculados a Cervantes y de los que hasta ahora no se tenía noticia.

Dr. Georg Pichler

Georg Pichler es profesor titular de Filología Alemana del Departamento de Filología Moderna de la Universidad de Alcalá desde 1996. Sus principales líneas de investigación comprenden la literatura en lengua alemana del siglo XX, la literatura austríaca y las relaciones literarias y culturales entre España y los países germanos. Entre sus publicaciones destacan *La Guerra Civil Española en la novela en lengua alemana* (1991), así como numerosos

ensayos sobre autores de lengua alemana y españoles, entre ellos Peter Handke, Elfriede Jelinek, Erich Hackl, W. G. Sebald, Belén Gopegui y Javier Marías.

María Teresa Pisa Cañete

María Teresa Pisa Cañete es licenciada en Filología Inglesa y Francesa y becaria de tercer ciclo en el Departamento de Filología Moderna de la Universidad de Castilla-La Mancha. Su proyecto de investigación es un análisis sociolingüístico de la influencia de la lengua inglesa en la variedad del francés hablado en Ontario, el franco-ontariano. Recientemente ha presentado su trabajo de investigación y ha obtenido su Diploma de Estudios Avanzados (DEA).

Lydia Reyero Flores

Lydia Reyero Flores cursó sus estudios de Filología Inglesa en la Universidad de Castilla-La Mancha y en el University College Dublin (Irlanda). Es licenciada en Filología Inglesa y becaria de investigación del Departamento de Filología Moderna de la UCLM. Ha realizado diversos estudios sobre las adaptaciones cinematográficas de Shakespeare, aunque su investigación se centra en el campo de la literatura gótica inglesa. Recientemente ha presentado su trabajo de investigación y ha obtenido el Diploma de Estudios Avanzados (DEA).

Dr. Francisco M. Rodríguez Sierra

Nacido en Cádiz, en 1967, Francisco M. Rodríguez Sierra es doctor en Filología Árabe. Actualmente desarrolla su labor de investigación como becario postdoctoral del MEC en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Abdelmalek Essaadi de Tetuán (Marruecos). Durante un lustro fue traductor profesional de lengua árabe en Egipto y ha sido profesor asociado del Departamento de Filología de la Universidad de Cádiz. Es miembro del grupo de investigación "Lenguas y Sociedades Árabes y Bereberes" (LESOAB) de la Universidad de Cádiz. Su línea de investigación gira en torno a la narrativa marroquí contemporánea.



Con este libro, que se caracteriza por su perspectiva comparatista, panorámica y multidisciplinar —y en el que han colaborado especialistas en Filología alemana, árabe, francesa, hispánica, inglesa e italiana—, se pretende facilitar el acceso de la comunidad científica española e internacional a la vasta y compleja temática del legado y de la impronta internacionales de la novela sobre el Caballero de la Triste Figura, aportando, además, nuevos datos y resultados sobre los más diversos aspectos de esta materia.





Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha



